

martin popoff

ATRAVÉS DAS DÉCADAS ANOS 80



martin popoff

ATRAVÉS DAS DÉCADAS ANOS 80

RUSH
Através das décadas
Anos 80



MÚSICA CULTURA POP ESTILO DE VIDA COMIDA
CRIATIVIDADE & IMPACTO SOCIAL

Copyright © Martin Popoff 2020 (Anthem)
Copyright © Martin Popoff 2020 (Limelight)
Copyright © Martin Popoff 2021 (Driven)

Títulos originais:

Anthem: Rush in the 70s.

Limelight: Rush in the 80s.

Driven: Rush in the 90s and “in the end”.

Publicado em acordo com a ECW Press e a RDC Agência Literária S.L.

Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida, armazenada ou transmitida para fins comerciais sem a permissão do editor. Você não precisa pedir nenhuma autorização, no entanto, para compartilhar pequenos trechos ou reproduções das páginas nas suas redes sociais, para divulgar a capa, nem para contar para seus amigos como este livro é incrível (e como somos modestos).

Este livro é o resultado de um trabalho feito com muito amor, diversão e gente finice pelas seguintes pessoas:

Gustavo Guertler (publisher), Germano Weirich (edição), Candice Soldatelli (tradução), Cê Oliveira (preparação), Maristela Deves (revisão), Celso Orlandin Jr. (capa e projeto gráfico) e Juliana G. Reis (conversão ePub3).

Obrigado, amigos.

2023

Todos os direitos desta edição reservados à

Editora Belas Letras Ltda.

Rua Visconde de Mauá, 473/301 – Bairro São Pelegrino

CEP 95010-070 – Caxias do Sul – RS

www.belasletras.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte (CIP)
Biblioteca Pública Municipal Dr. Demetrio Niederauer
Caxias do Sul, RS

P829r Popoff, Martin

Rush: através das décadas (Limelight anos 80) / Martin
Popoff, tradução de Candice Soldatelli. - Caxias do Sul,
RS: Belas Letras, 2023.
e-book Limelight ISBN 978-65-5537-295-3

Tradução de: Rush: across the decades (Anthem anos 70)

1. Rush (Grupo musical) - História.
 2. Música canadense. 3. Heavy metal. 4. Hard rock.
- I. Título. II. Soldatelli, Candice (trad.).

23/40

CDU 784.4(71)

Catalogação elaborada por Rose Elga Beber, CRB-10/1369

SUMÁRIO

[Limelight: Anos 80](#)

[Introdução](#)

[Capítulo 1. Permanent waves](#)

[Capítulo 2. Moving pictures](#)

[Capítulo 3. Exit... Stage left](#)

[Capítulo 4. Signals](#)

[Capítulo 5. Grace under pressure](#)

[Capítulo 6. Power windows](#)

[Capítulo 7. Hold your fire](#)

[Capítulo 8. A show of hands](#)

[Capítulo 9. Presto](#)

[Discografia](#)

[Caderno de imagens anos 80](#)

[Créditos](#)

[Sobre o autor](#)

LIMELIGHT: ANOS 80



LIMELIGHT ANOS 80



INTRODUÇÃO

Reúna qualquer grupo de fãs do Rush, digamos, numa das muitas e lendárias Rushcons ao longo dos anos, e logo se obtêm opiniões fortes sobre quais partes do catálogo dos anos 1980 são consideradas válidas e quais não são.

Foi uma década movimentada para os integrantes da banda, já que eles enfim se encontraram, por meio dos próprios erros e acertos, no início da década, nem tanto com Permanent Waves mas certamente com Moving Pictures, o disco vermelho e preto em geral aceito como a obra-prima do Rush.

Com Signals, o Rush começou a desafiar as expectativas. Os anos 1980 vão mexer com sua cabeça, e a banda experimentou com entusiasmo tudo o que a década tinha para oferecer, dada a tendência dos rapazes por explorações da modernidade. Com trocas de teclados e penteados uma após a outra, Geddy, Alex e Neil percorreram quilômetros quando lhes ofereceram centímetros, e na época em que chegamos a Power Windows e Hold Your Fire o Rush havia se tornado um banda pop tensa, austera, com excesso de teclados e sintetizadores que estavam na moda.

A maioria dos fãs embarcou nessa viagem e, mesmo que não tenham ficado satisfeitos com discos como Presto, os shows continuaram lotados, já que a banda nunca teve problemas em apresentar todo o poder esperado de um power trio durante uma apresentação, auxiliados e amparados por um denso catálogo de sucessos mais analógicos.

E a produtividade também foi impressionante. A maior parte das bandas dos anos 1970 não pode sequer ser comparada aos sete álbuns de estúdio e dois álbuns duplos ao vivo dos anos 1980, mesmo considerando que os integrantes do Rush deram uma

desacelerada nas megaturnês. Tocavam regularmente na Europa, mas o Rush nunca foi uma banda de alcance mundial, começaram a pegar a estrada com menos frequência, diminuindo inclusive a lista de locais que visitavam repetidas vezes nos EUA e no Canadá.

Como é de conhecimento geral, ou não, Limelight: Rush nos anos 1980 é a sequência de Anthem: Rush nos anos 1970. A parte anterior cobriu a longa escalada até o álbum de estreia, que lembrava o Led Zeppelin, em 1974, e a chegada de uma força transformadora na figura de Neil Peart, que para nossa tristeza e nosso choque morreu de câncer no cérebro assim que aquele livro ficou pronto para a impressão. Peart, é claro, foi aclamado como um dos maiores bateristas de rock de todos os tempos – e certamente o baterista mais imitado em air drumming – já no lançamento de seu terceiro disco com a banda, 2112. Anthem examinou o primeiro álbum ao vivo do Rush, seguido de A Farewell to Kings e Hemispheres, mas, de repente, os anos 1970 haviam terminado e era hora de algo novo, incluindo inovações técnicas e o surgimento da MTV e da era dos videocliques.

Limelight: Rush nos anos 1980 é a história desses anos subsequentes, começando com duas semanas dentro dos “haties” (num trocadilho criado por Morrissey, fundindo “eighties” – “anos 80” – com “hate” – “odiar”) e o robusto, embora curto, Permanent Waves, e encerrando em novembro de 1989 com Presto, um disco que abrigou muitas tendências, quando a banda se encontrou meio marginalizada, ou numa visão mais positiva, desafiadoramente singular, com um som diferente de todos os outros mesmo tocando uma espécie de pop mainstream.

Ao longo do caminho, entrevistamos vários produtores que Geddy, Alex e Neil trouxeram para o círculo, nem tanto por desespero

mas com avidez e curiosidade, buscando inspiração em seus pares da indústria musical. Em essência, o que Peter Collins e Rupert Hine (e, de forma menos contundente, Peter Henderson) trouxeram para a banda foi a modernidade pop, com os rapazes muito contentes em apertar os botões dos brinquedinhos mais recentes e criar um som mais em conformidade ao que viram como válido e au courant, a música de gente adulta. Uma dinâmica controversa deste livro, que eu defendo ter nascido da música e das letras, é que o Rush buscava o respeito de pessoas que consideravam inteligentes, que tivessem bom gosto. Pode-se ver isso como um ponto negativo, ou se pode perceber como os caras participando com entusiasmo das batalhas e da agitação do mundo moderno, crescendo intelectualmente, sem abrir mão da ideia de que eles próprios pudessem ser “new world men”.

Tornar-se homens do novo mundo significou que Geddy, Alex e Neil desenvolveriam interesses para além da música porque, afinal, a própria música também não estava se voltando para o conceito de multimídia? Com relação a isso, em busca de se desenvolver como um todo – de fato, homens renascentistas –, à medida que os anos 1980 chegavam ao fim, a banda reduziu as turnês, os rapazes passaram mais tempo com as famílias, viajando e investindo em outros interesses criativos. O Rush enquanto empresa é muito diferente neste livro do que no anterior, refletido na imensa disparidade entre *A Show of Hands* e *All the World's a Stage*.

Mas este não é o final da nossa história, porque é claro que a banda não parou em Presto, mesmo que tivesse desacelerado um pouco. Mais alegrias e muita tristeza estavam para cruzar as vidas de Geddy, Alex e Neil, e a narrativa não estaria completa se não continuássemos em frente e encontrássemos os heróis da nossa

história com as próprias conquistas individuais. Fique ligado enquanto continuamos esta barulhenta e adorada marcha no tempo em direção a uma conclusão que agora, com a morte recente do Professor, parece muito diferente e mais sombria do que quando essa trilogia iniciou.

Martin Popoff

CAPÍTULO 1. PERMANENT WAVES

Ao longo de toda a desordem da indústria musical no fim dos anos 1970, incluindo a troca da guarda (do rock, passando rapidamente pelo punk e o pós-punk) para o ano da recessão que foi 1979 (salvo pela chegada de *The Wall*, *In Through the Out Door* e *The Long Run*), Geddy Lee, Alex Lifeson e Neil Peart – mais

conhecidos como Rush – continuaram em frente alcançando cada vez mais sucesso. O sexto álbum deles, *Hemispheres*, provou que a banda podia vender bem, com uma turnê excelente, apesar do lançamento de um disco que foi o mais anticomercial possível. Analisado em partes, esse álbum tinha uma canção que ocupava um lado inteiro do disco e falava de deuses gregos, além de uma longa faixa instrumental, sobrando espaço para apenas duas músicas mais curtas, uma delas um heavy metal de escala logarítmica (“Circumstances”) e a outra uma canção fácil de cantarolar, mas que falava de árvores que brigam umas com as outras. Os prêmios, porém, continuaram chegando, permitindo à banda atrair ainda mais autonomia e validação. No final da década, sem dúvida alguma, o Rush era a maior banda do Canadá.

Ainda assim, não havia muito dinheiro. Tinham se afastado de sucessos como “Closer to the Heart” e “Fly by Night”. Mas a situação financeira não chegava a ser terrível, e havia um senso de generosidade dentro do quartel do Rush. Eles queriam retribuir aos fãs, em geral fazendo shows em centros menos importantes que não eram particularmente lucrativos. A banda também investiu grande parte dos lucros em produzir um espetáculo ainda maior e mais extravagante sempre que houvesse chance para isso. Foi uma estratégia que deu certo: fez com que o Rush, ainda relativamente pequeno em 1979 e 1980, parecesse gigante.

Na esteira da crescente maturidade nas apresentações ao vivo, era visível o crescimento da banda de um disco para o outro. *Permanent Waves* demonstraria um grande número de avanços, embora sutis e em parte motivados pelo fato de os integrantes mudarem o ambiente de trabalho.

“Naquele ponto, tínhamos rompido com o tipo de música que queríamos fazer em termos de duração”, lembra Geddy. “Havíamos caído nesse padrão de compor músicas muito longas e que começaram a parecer formulaicas para nós, previsíveis. A parte complicada vai aqui, fazemos o refrão ali, e isso ficou chato. Então pensamos que ainda gostávamos de tocar canções longas e complicadas. Se tivéssemos liberdade de escolha, provavelmente seria tudo o que faríamos. E depois há a questão das letras. Como podemos apreender tudo isso e continuar melhorando? Assim surgimos com a ideia de tentar fazer as músicas longas, mas bem mais rápido. Portanto, criamos canções de cinco, seis minutos, em vez de 20 minutos de duração.”

Permanent Waves não economizou em quick edits, no virtuosismo progressivo, na chegada rápida e na dispersão dos pontos de ação, mas, como Geddy afirma, é quase como se o resultado fosse canções longas que desafiam o continuum espaço-tempo, de alguma forma sendo compridas como sempre foram, mas deixando algum tempo de sobra (talvez seja por isso que Permanent Waves pareça um álbum irritantemente curto).

“Foi uma decisão consciente, não compor músicas muito longas”, confirma Alex. “E o que resultou disso ficou bom. Lembro que, quando escrevemos essas músicas, parecia que eram canções dentro de canções, apenas músicas menores. ‘The Spirit of Radio’, por exemplo, a progressão musical era uma parte fundamental dela. Levava ao riff de guitarra que é sua marca registrada logo no começo. Todos nos conectamos a essa coisa como sendo o centro, e todos esses outros pedaços menores brotaram – era a mesma coisa, mas de forma muito mais condensada.”

“Havia alguma coisa com relação a esse álbum que foi muito revigorante para nós”, continua Geddy. “A composição foi rápida. E as sessões de gravação foram tranquilas – ou talvez só em comparação ao terror que foi gravar Hemispheres –, mas tudo parecia tão novo e cheio de energia, e havia também esse astral muito bom. Não estávamos muito longe de casa, não ficamos isolados das nossas famílias, e estávamos num estúdio novo. Quando se entrava nele havia essa linda vista do lago e das montanhas Laurentides. Portanto, se trata de um disco com um astral muito bom, muito feliz. E concluímos tudo muito rápido, acho que em cinco ou seis semanas.”

Antes das sessões de gravação no icônico Le Studio, em Morin Heights, zona rural da província de Quebec, a banda tinha feito seu maior intervalo até o momento, com seis semanas para recarregar as energias. Aproveitaram um retiro no campo antes de entrar no estúdio, com a composição e os ensaios acontecendo em Lakewood Farms, perto de Flesherton, Ontário. Isso espelha a abordagem de Hemispheres, e o mesmo foi feito também no álbum seguinte. As sessões aconteceram entre setembro e outubro de 1979 com a data de lançamento do álbum marcada para 14 de janeiro de 1980. Na casa de campo, o equipamento foi montado no porão, e Neil tinha espaço para escrever as letras num chalé que ficava ali perto. As músicas foram lapidadas durante uma turnê de aquecimento assim como nas sessões demo no estúdio Sound Kitchen, então comandado por Terry Brown.

“Foi o primeiro álbum que fizemos no Le Studio, e foi um prazer imenso trabalhar lá”, observa Alex. “Nós montamos uma rede de vôlei em frente à casa onde estávamos hospedados, que ficava à beira do lago. Colocamos luzes para que, quando voltássemos às duas da manhã, a hora em que terminávamos de gravar, pudéssemos jogar

vôlei por umas duas horas, beber e fazer todas essas coisas. Saindo da casa, o estúdio ficava a um quilômetro e meio de remo do outro lado do lago.

“Isso foi antes do Le Studio se tornar um grande complexo, então curtimos um clima bem caseiro lá. [Os proprietários] Yael e Andre Perry eram pessoas simplesmente maravilhosas. Tivemos jantares incríveis, tenho belas lembranças daquele lugar. Foi um período bem tradicional. Havíamos deixado de lado aquele último conceito, Hemispheres, gravado na Inglaterra, mas esse álbum gravamos no Le Studio e só mixamos na Inglaterra, nos estúdios Trident. Foi uma tentativa de condensar nossas músicas um pouco mais, de sermos mais econômicos, de tentarmos conseguir o máximo que podíamos dentro de uma estrutura de quatro a cinco minutos em vez de oito a 11 minutos”. “Isso se tornou uma coisa regular, uma obsessão”, diz Geddy, contribuindo com o comentário de Alex sobre vôlei. “Foi uma de nossas primeiras experiências em atividades esportivas [risos]. Terminávamos de gravar por volta de uma da manhã, e acho que aperfeiçoamos a arte do voleibol noturno. Jogávamos até mesmo no inverno. Tomávamos alguns drinques, ficávamos cheios de adrenalina depois da sessão e íamos direto para a quadra de vôlei. Instalamos postes de luz para podermos jogar à noite. Às vezes até jogávamos um pouquinho depois do jantar, e então voltávamos para o estúdio com as mãos inchadas de tanto socar aquela bola idiota. Aí a gente percebeu que não era uma boa ideia jogar vôlei depois do jantar.”

“Ficava num lago em formato de rim chamado Lac Perry, em homenagem ao fundador, Andre Perry”, explicou Neil, anos mais tarde, enquanto caminhava pelas ruínas do estúdio, que havia sido incendiado, então já tomadas pelo mato. “Na outra extremidade há

uma casa de hóspedes lindamente mobiliada, onde ficávamos por meses ao longo dos anos. E estava a apenas seis horas de distância de casa, já que todos morávamos no sul de Ontário naquela época. Então era bem conveniente, nossas famílias podiam inclusive vir nos visitar. Era praticamente nossa casa longe de casa. No inverno, eu ia da casa de hóspedes até o estúdio praticando esqui cross-country. Levantava de manhã e esquiava, depois usava os esquis para ir até o trabalho, porque todas as trilhas levavam até o estúdio. O lugar se tornou um refúgio muito agradável para nós. Uma paixão para a vida toda nasceu ali. O engenheiro assistente me ensinou como praticar esqui cross-country – o saudoso Robbie Whelan.

“Era um belo local para se ir trabalhar todos os dias”, lembra Peart. “Quero dizer, de qualquer maneira, sempre fui um amante da natureza a minha vida toda. E poder admirar essa vista que se modifica ao longo das estações... Trabalhamos aqui na primeira vez durante o outono, e foi glorioso. E, mais tarde, no inverno e no verão, e também na primavera. Há uma montanha que se ergue ao fundo do quarto de hóspedes e da sala de jantar, e todas as manhãs observávamos as cores do outono mudando na encosta. Na verdade, nós três chegamos a escalar aquela montanha certa vez. Em geral havia subgrupos formados por nós. E um deles, nosso grupo romântico new wave, era chamado de Fabulous Men, homens fabulosos. E nós três escalamos a montanha até uma trilha de esqui lá no alto chamada Portageur. Eu esquiava lá durante o inverno, então sabia onde era, e guiei os outros até lá e esculpi numa árvore: ‘The Fabulous Men’. Provavelmente ainda está lá [risos].

“No verão havia caiaques no lago, ou um pequeno barco a remo”, continua Neil. “Ah, e também havia os aeromodelos controlados via rádio de Alex. Há muitas histórias de Alex e aviões

perdidos, e a gente ajudando a procurar. Um deles caiu do outro lado do lago, no meio da floresta, e tudo que ouvimos foi ‘bzzz, crash’. Então atravessamos de barco com o rádio-controle, ele fez o servo motor funcionar, e nós todos ficamos nos arrastando pela mata tentando ouvir o ‘bip’ e, imagine, óbvio que o aeromodelo estava lá bem no alto de uma árvore. Portanto houve todos os tipos de aventuras pessoais e divertidas como essa.

“Estar numa espécie de imersão na paisagem franco-canadense foi uma experiência transformadora para mim em 1980, porque acabei comprando um chalé lá e sempre mantive uma propriedade naquela região desde então. Eu amava praticar esqui cross-country e caminhar com sapatos raquete-de-neve no inverno, e remar e nadar no verão. Ainda tenho muito amor por este lugar. No outono, é claro, as cores são espetaculares. Há muita história ali, tanto pessoal quanto profissional. Penso nesses primeiros discos, Permanent Waves, Moving Pictures, Signals e Grace Under Pressure, tantas coisas aconteceram no local.”

Sobre Permanent Waves, Neil afirma: “Naqueles dias, gravávamos juntos na sala, nós três. Todos aprendendo a música e interagindo com as partes uns dos outros. Então muita coisa foi modelada – e essa é a melhor forma de se dizer – aqui. Sabe, tocando várias vezes repetidas; era assim que trabalhávamos naquele tempo”.

“Tudo no disco Permanent Waves foi concluído num tempo relativamente curto”, acrescenta Geddy, dando uma visão geral de toda a experiência, mas refletindo sobre o quanto a banda estava preparada para aquilo. “De fato, para nós, foi um dos álbuns mais prazerosos e fáceis de gravar. Foi simplesmente uma daquelas sessões de composição excelentes. Na época, ainda éramos nós três

sentados juntos, esboçando as ideias e compondo como uma típica banda de garagem. Escrevíamos duas músicas, ensaiávamos, levávamos para o estúdio e gravávamos as faixas-guia. Tudo se encaixava. Morin Heights era um lugar lindo, e o engenheiro de som era excelente. Tudo se juntou de uma forma tão rápida e espontânea que acabou se refletindo nas músicas. Subsequentemente, tentamos manter isso ao longo dos anos.

“É muito mais interessante tentar pegar a ideia de sermos progressivos e não fazer isso do modo que as pessoas esperam que você seja progressivo”, continua Geddy, tentando articular de forma mais aprofundada o que havia de diferente nas canções desse álbum. “O que é uma banda progressiva? Ah, você faz um álbum conceitual que fala do espaço, e aqui está a seção instrumental longa, ali está a introdução. Para mim, isso parece menos interessante do que dizer, ok, vamos fazer dez canções individuais e cada uma delas terá um mini conceito dentro de si mesma. E tudo bem se houver um fio que conecta tais canções, e o fio é conceitual, certo? Não são as mesmas linhas melódicas ou os mesmos elementos que continuam ressurgindo. Para mim, isso era um passo adiante. Isso era o Rush progredindo em vez de simplesmente permanecer preso ao mesmo molde em que havíamos criado 2112.

“Mas foi um desafio. Será que conseguimos compor uma música que tenha cinco, seis ou sete minutos de duração – essas eram canções curtas para nossos padrões –, e ainda assim entregar alguma coisa que seja musicalmente interessante? Há tempo suficiente para sermos musicalmente ousados em cinco minutos e ainda assim contarmos um tipo de história diferente? Essa era a chave de tudo, que deu início a dez anos de experimentações. E é um experimento que nunca termina, na verdade continua até hoje.

Estruturalmente foi interessante ver se, num momento, podíamos ser bem agressivos, e bastante melódicos em outro. Ainda há aquelas seções instrumentais que têm um clímax e um pico – esse é o modo que se estruturava uma música de dez minutos –, mas ao encolher tudo para testar... será que fica parecendo que foi montada como um todo? Ainda há um fluxo contínuo? Ainda tem um ritmo que parece bom de se ouvir? Essas são coisas com que cada compositor deste gênero musical precisa lidar, e nós somos obcecados com isso.

“Acho que passamos cinco ou seis semanas fazendo esse disco. E foi simplesmente, pá, pá, pá, e depois fomos para a Inglaterra e mixamos o álbum no Trident. Sem a dificuldade de Hemispheres, nunca teríamos encontrado os estúdios Trident. Então tudo acontece por uma razão. Todas as piores experiências da sua vida preparam você para o passo seguinte.”

“Eles chegaram muito bem-preparados para esse álbum, com muita pré-produção”, conta Terry, obviamente satisfeito com o contraste em relação ao projeto anterior. “Tinham passado uma quantidade de tempo fora do comum ensaiando, então chegaram com algumas coisas já finalizadas. Não passamos tanto tempo gravando quanto eles passaram preparando as músicas. Essa foi a grande mudança. Foi um disco divertido, mas não foi fácil. Foi complicado do ponto de vista musical, mas, repito, eles estavam de fato começando a ultrapassar todos os limites enquanto músicos.”

“Houve uma forte divisão entre Hemispheres e Permanent Waves”, reflete Neil com relação às composições. “Mesmo que ainda tivéssemos músicas longas, muitos arranjos estendidos e muita instrumentação e assim por diante. Mas houve uma mudança de atitude no final dos anos 1970, e estávamos reagindo a isso na nossa

música. 'The Spirit of Radio' incorpora estilisticamente e, de novo, implicitamente o que tudo aquilo significava para nós.

“E depois de Permanent Waves, estávamos prontos para fazer Moving Pictures. O que se decidiu ao final de Hemispheres foi concretizado com Moving Pictures. Quase sempre é assim: é necessário um álbum inteiro para crescermos e avançarmos na direção que queremos seguir. E eu me lembro de um crítico daquela época, dos anos 1970, dizendo que gostaria de nos dar um belo pontapé na direção que estávamos seguindo. Foi uma boa crítica, sabe? E uma das poucas realmente válidas que recebemos na nossa carreira. Foi muito ponderada. Lembro que Geddy a mostrou para mim, porque era muito boa. O crítico reconheceu que estávamos indo para a direção certa, mas de forma muito lenta.”

“Quando chegaram com o material para Permanent Waves, fiquei bem empolgado”, conta Terry, “porque era muito diferente. Mas nunca houve uma conversa do tipo ‘Precisamos pensar em algo mais curto, mais conciso ou diferente’. Hemispheres foi um disco difícil de fazer e esgotou todo mundo criativamente, então pareceu natural que o álbum seguinte fosse bem distinto. Seria impossível fazer dois discos como aquele em sequência”.

Os créditos de engenharia de som de Permanent Waves foram para Paul Northfield, que começou ali sua longa parceria com a banda. “Era setembro de 1979, e eu trabalhava em Morin Heights, no Le Studio. Naquela época, a reputação do estúdio já estava consolidada não só por causa do equipamento, mas também pelas pessoas que trabalhavam lá. A reputação tinha começado a crescer porque já havia muitos álbuns de hard rock excelentes gravados lá. E era conveniente. Ficava no Canadá, numa região linda. Quando as bandas vinham ao estúdio, eu ou Nick Blagona, o outro engenheiro,

éramos indicados para sermos responsáveis pela engenharia de som. Seríamos eu e um auxiliar, que neste caso foi Robbie Whelan.”

Sobre a própria trajetória, Paul conta: “No caso do estúdio, fui contratado graças às minhas credenciais, porque eu tinha trabalhado antes em Londres por quatro ou cinco anos, e no meu currículo havia trabalhos com artistas como Gentle Giant, Emerson, Lake & Palmer e Yes, e também Steve Howe, em certo grau. Eu tinha um currículo de respeito, então acredito que eles viram uma oportunidade de ter alguém na equipe com uma visão diferente e um ponto de vista de que eles realmente gostaram.

“As bandas em geral usavam os engenheiros do próprio estúdio. Então, quando chegaram, presumi que ficaria no cargo de engenheiro e Terry ficaria na produção – foi o que pensei já no primeiro dia –, aí me sentei lá com eles e falei: ‘É assim que as coisas funcionam aqui’ e ‘Este é um bom lugar para montar a bateria’. Acho que foi provavelmente nesse momento que vendi a eles a ideia de ‘Ah, ok, vamos deixar o Paul na engenharia, e Terry fica só na produção, isso já será uma mudança’.

“Só mais tarde me dei conta de que Terry fazia várias coisas de engenharia. Era assim que funcionava. Acho que, no final do dia, eles vieram até mim porque provavelmente perceberam que eu tinha muita experiência e poderia ser um acréscimo ao álbum. Assim, Terry decidiu assumir a cadeira de produtor em vez de fazer as duas coisas ao mesmo tempo, e nós continuamos trabalhando a partir daí. Fiz todo o trabalho mais braçal, e ele ficava observando o projeto numa perspectiva mais holística, como em geral um produtor atua.

“Havia muita camaradagem entre a banda e Terry”, continua Northfield. “Era parecido com um clube do bolinha. Tornar-se parte do processo de gravação com o Rush significava ter que entrar no

mundo deles. Passaram tanto tempo juntos na estrada, trabalhando tantas horas, e quando não estavam na estrada frequentemente estavam compondo ou gravando. Havia uma espécie de insularidade com relação ao ambiente deles, e é claro que isso incluía Terry e, por consequência, a nós – Robbie e eu. Em geral fazíamos as refeições juntos – na maioria das vezes, na verdade, para jantar –, essencialmente do começo ao fim das gravações, durante dois meses. Gravávamos 12 horas ou mais, sete dias por semana. Esse era o ambiente naquela época.”

Sobre seu papel como engenheiro de som em *Permanent Waves*, Paul conta: “Fiz várias sugestões quanto ao melhor posicionamento dentro do estúdio, porque eu conhecia o local e os setups básicos e todas as idiossincrasias do equipamento que tínhamos. Porque, naquele tempo, não havia o mesmo nível de padronização que se tem hoje nos estúdios, e também não havia o aspecto de aluguel para a gravação. Agora é possível ir a qualquer lugar e conseguir qualquer equipamento, e o que estiver faltando se consegue dentro de um dia ou até mesmo em poucas horas, dá para receber no mesmo dia em que o aluga. Isso não existia naquela época. Cada estúdio tinha suas forças e fraquezas em particular, e isso contribuía com relação à sonoridade dos álbuns.

“Mesmo os monitores e as caixas de som que usávamos, quero dizer, mixávamos e gravávamos usando caixas de som muito grandes que eram montadas na parede, no teto, acima do vidro da sala de controle. E isso tinha um impacto profundo no som. Não havia uniformidade. Hoje em dia, há uma relativa uniformidade. Se não gostar das caixas de som quando entrar num estúdio e se sentar junto ao console, é possível sair e comprar o modelo que quiser. Mas essas caixas pequenas, de altíssima qualidade, simplesmente não

existiam em 1979. Não digo que não houvesse nada parecido, mas foi só em meados dos anos 1980 que equipamentos como o Yamaha NS-10 se tornaram populares. Mas, na época, parte do meu papel dentro do estúdio era dizer: 'Ok, tenho familiaridade com esta sala, este é o equipamento que temos, estas são as coisas boas que temos, tente isso, tente aquilo'."

**NÃO HAVIA
UNIFORMIDADE.
HOJE EM DIA, HÁ
UMA RELATIVA
UNIFORMIDADE. SE
NÃO GOSTAR DAS
CAIXAS DE SOM
QUANDO ENTRAR
NUM ESTÚDIO E
SE SENTAR JUNTO
AO CONSOLE, É
POSSÍVEL SAIR
E COMPRAR O
MODELO QUE
QUISER.**

Paul também compreendeu qual era a narrativa que a banda escrevia para si mesma com relação ao álbum anterior e ao novo disco.

“Tudo estava bastante claro. Acho que tinham decidido se permitir num certo nível fazer qualquer coisa que quisessem musicalmente. Se sentissem que gostariam de esticar certa seção por cinco minutos porque tinham mesmo gostado de tocar aquela parte e queriam fazer experimentos com ela, eles faziam isso. Acho que depois do que fizeram com Hemispheres, queriam poder dizer todas as coisas importantes de um modo mais conciso, menor. E, é óbvio, havia benefícios, porque tornava a música mais acessível para as pessoas. Se quisessem tocar no rádio, era muito difícil conseguir ir para o ar com uma música de 12 minutos.

“No entanto, isso parecia algo muito secundário”, continua Paul. “O mais importante parecia ser o desafio de poder dizer alguma coisa de forma concisa, mas que fosse interessante para eles. Eles eram uma banda idealista, provavelmente motivados pelo fato de que, no começo, quando tinham que obedecer a outras pessoas, isso sempre dava errado. E quando decidiram fazer o que queriam fazer, receberam uma ótima resposta dos fãs e a carreira deles explodiu. Portanto, eram muito idealistas quanto ao que faziam. Agora estamos fazendo isso porque é o que queremos – essa é a direção que vamos seguir porque gostamos disso.

“O desejo de mudar, ser diferente e se desafiar também impactou o processo de gravação. Lembro que isso me deixou meio louco no começo, tanto em Moving Pictures quanto em Permanent Waves. Eles tinham essa ideia de que, quando gravássemos alguma coisa, mesmo se acertássemos tudo de primeira e ficasse bom,

particularmente a bateria, nós mudaríamos todos os microfones para a música seguinte com a intenção de não se repetir e ser criativo. O que, em teoria, é muito interessante. Na prática, há certos microfones que são de fato excelentes para fazer certos trabalhos, então mudá-los só por razões criativas, só por mudar, me deixava pensando: ‘Ah, tá!’. Portanto, até podia ser um pouco de ingenuidade deles em alguns casos, mas havia boas intenções. É o que fazem. Não estão muito interessados em se conformar a ideias preconcebidas de quem quer que seja sobre o que deveriam ou não ser.”

Paul conta que Geddy ficou particularmente interessado na questão da produção. “Sim, Geddy assumiu mesmo uma posição de colocar a mão na massa. Ele estava lá o tempo todo, observando tudo, sentado ao nosso lado, presente em cada passo. Às vezes, quando Alex fazia um solo, ficávamos só eu, Terry e ele na sala de controle. Mesmo assim, acho que Geddy estava lá para observar tudo e fazer parte do processo. Era como uma esponja, tentando absorver o que acontecia no estúdio. Ele ficou lá na sala de controle praticamente todos os minutos de Permanent Waves e Moving Pictures.

“Há ainda outra coisa sobre Geddy: ele foi o primeiro baixista com quem trabalhei que apareceu com um som amplificado em overdrive. Embora Chris Squire também estivesse fazendo isso naquela época, usando uma cabeça Marshall e um Marshall 4x12 para o baixo mais roncado dele. Isso deve ter sido também parte da inspiração de Geddy, porque ambos usavam Rickenbacker.”

Mas Paul e Geddy nunca conversaram sobre o Yes. Northfield diz que era mais uma coisa “não dita, o fato de que o Rush estava fazendo música progressiva, embora de um tipo mais ligado ao metal. Eles gostavam mesmo da profundidade de arranjo que existia dentro

da música progressiva em sua melhor forma, além do experimentalismo e de se permitir fazer o que quisessem, que se complementavam. De um modo negativo, pode não passar de um capricho, mas também é algo libertador. Criativamente falando, apenas se faz o que se gosta em vez de partir para o que é formulaico e se encaixaria numa canção pop ou de sucesso. A ideia é: ‘Eu adoro tocar isso, amo tocar esse riff, quero tocar assim durante cinco minutos porque eu gosto dele assim’.

“As jams longas, mesmo que fossem altamente estruturadas, faziam parte do que o Rush se ocupava na época, essa atitude de ignorar por completo as fórmulas das gravadoras, porque eles só faziam o que gostavam de fazer e com isso obtinham uma resposta de seu público. Geddy entrou com a sonoridade de seu baixo, sua atitude e sua maneira de tocar e estava nos procurando – Terry, o novo estúdio e eu – para de fato capturarmos tudo aquilo e talvez surpreendê-los com algo novo.”

Com relação ao temperamento de Geddy, Northfield fala de “seu humor e foco, que meio que se alternavam ao longo do dia. Num minuto, ele parecia muito tranquilo e irreverente quando as coisas iam bem – o humor estava lá nas alturas, fazia comentários paralelos e brincadeiras leves. Mas se em algum momento parecesse que as coisas não estavam exatamente onde deveriam estar, ele virava a chave e ficava muito intenso, na ausência de uma palavra melhor. Aconteceu comigo algumas vezes, quando saíamos de um clima mais sereno e então, por alguma razão, parecia para Geddy que algo estava faltando ou tinha sido negligenciado, e a partir disso ele adotava uma personalidade diferente. Não chegava a ser como o médico e o monstro, mas havia essas alternâncias de humor bastante substanciais.

“O humor é importante para toda a banda. Eles encorajam uns aos outros. Alex é um comediante por natureza, mas Geddy vai mais para o lado do absurdo. Um bom exemplo foi quando estávamos gravando a voz de Permanent Waves, e ele pegou um banjo. Deve ter sido um que estava lá pelo estúdio. Mas ele gravava a voz segurando o banjo e, cada vez que parava de cantar, tocava aquilo só para tirar sarro da gente. Normalmente, quando se está gravando a voz, se quer manter tudo em silêncio. Portanto o resultado disso é que tivemos muito trabalho. Num dos álbuns foi o banjo, em outro foi uma gaita de boca, e num deles Geddy apareceu com congas. E ele fazia isso só para tirar sarro da gente, sabe?”

Como Paul enfatiza, nesse ponto da carreira o Rush não era exatamente perito quanto à tecnologia de teclados e sintetizadores.

“Não, quando chegaram para fazer Permanent Waves, eram um trio com um sintetizador que tocava apenas uma nota, sabe, um ‘diiiii’ de distorção das cordas, e os pedais Taurus que faziam um ‘ooooohhh’ profundo. E Geddy podia acionar e tocar uma nota bem grave nos pedais Taurus e ter um som orquestrado, agudo, quase um som de cordas, que estava pré-programado. Ele tinha esse sintetizador Oberheim, um Oberheim polifônico de quatro vozes, que não é programável. Precisa marcar tudo. E basicamente era ajustado para um único tipo de som. O equipamento até devia ter dois tipos de som nele, mas tudo o que fazia era ‘zing’, e por isso os pedais Taurus pareciam um grave estrondoso.

“Isso lhes dava esse tipo de dimensão, porque às vezes Geddy queria acompanhar o riff com Alex, tocando bem no alto do braço do baixo. Quando se faz isso, de repente todo o grave fica fora da faixa. Era possível tocar como trio, quase como duas guitarras, mas então os pedais Taurus davam esse som grave estrondoso. E depois havia

uma sequência estridente que às vezes entrava no refrão ou numa seção, que dá esse toque orquestral. E isso não é particularmente alta tecnologia. É apenas uma nota do pedal com um agudo complementar. E então, é claro, ele fez umas coisas no Minimoog, melodias simples de Minimoog, não uma instrumentação técnica. Sabia como programar o equipamento para o que ele queria; era apenas um programador básico, não era um técnico especialista.

“Mas conforme o tempo passou, e por vontade dele, acima de tudo, os sintetizadores polifônicos tomaram o lugar em que se poderia tocar instrumentos de corda – e fazer coisas interessantes. O primeiro sintetizador polifônico realmente interessante que ele usou foi o OB-Xa. Foi engraçado, porque isso aconteceu com Moving Pictures. E, naquela época, não era bem uma disputa, mas havia uma brincadeira constante entre os caras da banda. Neil ganhava o prêmio de baterista do ano da Modern Drummer, bem, quase todos os anos. E Geddy ganhou como baixista do ano, e Alex sempre ficava em segundo perdendo para Eddie Van Halen. E isso era alvo de muita... Sem dúvida, para Alex, era difícil de engolir, mesmo que essas coisas sejam o que são, não passam de concursos de popularidade.

“Mas a coisa mais engraçada foi que Geddy ganhou o prêmio de tecladista revelação do ano”, ri Paul. “Por Moving Pictures. E isso foi quando o teclado apenas gravitava ao redor do baixo e da guitarra. Provavelmente havia um senso de ironia e humor quanto a isso porque, sem dúvida, Geddy não era o tecladista do ano na imaginação de ninguém.

“Mas o uso dos teclados nos arranjos foi uma questão diferente. É válido argumentar que o senso de arranjo da banda, entre eles três, era de fato poderoso. Mas em termos de técnica, como eu digo, fazia pouco tempo que Geddy tinha avançado de tocar uma nota de cada

vez ou criar melodias no Minimoog para realmente tocar acordes. Foi quando, de repente, a tecnologia começou a evoluir. Por isso, durante um tempo, fiquei bastante envolvido porque também costumava fazer a programação. Eu era uma espécie de técnico. Muitos pontos fortes do meu trabalho com gravação e música vinham de uma formação técnica, uma obsessão com tecnologia, se preferir chamar assim.

“Em dado momento, tivemos uma longa reunião. Eu tinha aprendido umas coisas com um cara que era um ótimo designer de eletrônicos, mas da parte visual dos projetos. Conversamos muito e, por um período, surgiu a possibilidade de bolar um jeito programável de tocar acordes com os pedais, o que basicamente aconteceu antes do MIDI. Hoje em dia é uma coisa fácil de se fazer; é só comprar uma pedaleira na loja e programar os acordes em cada um dos pedais. Mas isso foi uma coisa que nós de fato quase criamos naquela época. E foi apenas no último minuto que Geddy decidiu não usar, porque iria custar muito dinheiro criar uma coisa assim do zero. Mas ele ficou bastante intrigado. Na verdade, acho que o que o impediu não foi o custo. Acredito que apenas preferia só tocar baixo e cantar, não ficar apertando um pé, depois o outro, usar essa mão, cantar, tocar baixo. Isto tem sido uma de suas frustrações como músico: o fato de que às vezes ele ficava muito ocupado tocando três ou quatro coisas ao mesmo tempo.”

Northfield reconhece Geddy como um baixista nato. “Ele tem instintos muito bons. E há certa agressividade em sua maneira de tocar. O mais interessante é que ele é o único baixista que já vi tocar que arrebentou uma corda do baixo dentro do estúdio. Quando isso aconteceu, pensei: ‘O que você fez?!’. Tem muito a ver, acho, com a força de sua mão direita, a forma como ele flexiona a mão. Dá para ver a mão direita dele meio que se retorcendo, e às vezes ele está

mesmo atacando as cordas, enquanto outras pessoas que têm uma técnica excelente mal mexem as mãos, e podem tocar insanamente bem ou fazer o *slapping* e todos esses tipos de coisa. Mas a mão dele parece fazer uma rotação quando ele toca, e Geddy põe energia no gesto. Usa todo o pulso para ganhar força, em vez de apenas a ponta dos dedos. Pouquíssimos músicos tocam com esse tipo de aprofundamento, com essa agressividade toda na mão direita. Para mim, é dali que vem a força dele. Além de muita convicção e muito comprometimento. Portanto, é óbvio, nos primeiros dias, aquele timbre roncado do Rickenbacker, com o tipo de *buzz* nos trastes e o particular... eram as cordas Rotosound mais o Rickenbacker e o *buzz* nos trastes e o toque agressivo. Ele construiu esse som encorpado, roncado, parecido com Chris Squire.”

Hugh Syme não ficou muito contente com a arte de capa que fez para Hemispheres. Em *Permanent Waves*, ele se redimiou de maneira espetacular, criando uma imagem impressionante que se tornou amplamente reconhecida, abstrata e mágica, ajudando a definir o conteúdo do disco, neste caso conjurando palavras como “austera” e “moderna”. A capa é ressaltada pela fotografia artística da banda, assim como as fontes escolhidas para os textos.

Mas o verdadeiro deleite é a hipnotizante imagem da capa. A modelo canadense Paula Turnbull é retratada, iluminada de um jeito diferente, despreocupada com a carnificina ao fundo. (Turnbull voltaria para representar essa capa em *Exit... Stage Left*, que apresenta referências a todas as capas dos álbuns até 1981.) Há as ondas permanentes em seu cabelo e uma onda em sua saia. Atrás dela, há uma onda gigante atingindo Seawall Boulevard, em Galveston, Texas, durante o furacão Carla, em 11 de setembro de 1961, uma foto icônica de Flip Schulke, que costumava se colocar em

perigo para conseguir imagens assim. Também ignorando a tempestade está um Hugh Syme minúsculo, acenando para a câmera. Um jornal esvoaçante tremula em meio à turbulência atmosférica, com a famosa falsa manchete do futuro no Chicago Tribune anunciando que “Dewey derrota Truman”. O jornal fez uma reclamação formal, e Hugh a mudou para “Dewei derrota Truman” (alguns relançamentos posteriores apagaram a manchete totalmente).

O padrão em vermelho de um eletrocardiograma com o nome do álbum incorporado de forma artística é um resquício da ideia original de Syme, relatada a Neil num telefonema em sua casa de campo. Syme queria grudar eletrodos na cabeça dos rapazes enquanto eles estivessem se apresentando e obter a leitura do eletrocardiograma, que seria reproduzida em vermelho e talvez com realces em dourado. Originalmente, o disco seria chamado Wavelength, Comprimento de Onda, mas a banda achou que esse título já tinha sido usado vezes demais. Permanent Waves foi uma espécie de alfinetada na indústria musical, que o tempo todo anunciava novas ondas na música.

Assim que a agulha cai na primeira faixa, estamos instantaneamente diante de um revigorante lick de Alex Lifeson, que parece emular Eddie Van Halen, mas na verdade é Alex tocando rápido com a palheta. Geddy e Neil entram com viradas em uníssono e em cascatas, e assim é dada a largada. Mais alguns riffs de introdução dignos de um estádio lotado, e estamos eficientemente alocados nos versos, em que Neil conta uma história nostálgica sobre a magia do rádio. “The Spirit of Radio” também apresenta um breve aceno ao reggae, na época um sucesso imenso no mundo todo e renascido dentro de um novo contexto pelo The Police, que o Rush admirava. A banda já havia acrescentado uma introdução de reggae em versões ao vivo para “Working Man” e achou que traria um toque

divertido a essa canção sobre a magia da música. E a música continua a surpreender – há até mesmo uma parte projetada para simular o dial do rádio girando com uma rápida amostra das diferentes estações que se podia ouvir.

“Sim, deu certo”, diz Geddy sobre ‘The Spirit of Radio’, que chegou à posição número 22 nas paradas do Canadá, 51 nos Estados Unidos e um impressionante 13º lugar no Reino Unido. “Não sei se foi apenas um alívio para as pessoas não ter que esperar 25 minutos para chegar ao final de uma música, mas nós pegamos toda nossa habilidade e todas aquelas experimentações que havíamos feito e concentramos num período de tempo mais curto, e as canções realmente ganharam muita força. Ainda havia uma faixa de longa duração, ‘Jacob’s Ladder’, mas ‘Spirit of Radio’ foi uma daquelas músicas que nos provaram que poderíamos pegar o formato de cinco minutos e deixar a canção complexa e melódica e fazer tudo dar certo, então foi um momento de grande aprendizado para nós.”

Em entrevista para a *Modern Drummer* em 1980, Neil explicou: “Não fala de uma estação de rádio específica ou algo assim, é realmente sobre o espírito da música quando se chega ao seu tema básico. É sobre integridade musical. Queríamos abordar a ideia de uma rádio que toca uma ampla variedade de música. Por exemplo, ‘The Spirit of Radio’ é um termo que veio de uma rádio local chamada CFNY. É o slogan deles. Tocam todo tipo de música boa, do reggae ao R&B, do jazz à new wave, tudo que for bom ou interessante. É uma estação de rádio muito boa a meu ver. Eles me apresentaram muitas músicas novas. Há pequenas partes de reggae na canção e um ou dois versos que penso terem um toque de new wave. Tentamos abordar todas as formas diferentes de música. Não há divisões ali. Os refrões são bem eletrônicos. É só um sequenciador

digital com um glockenspiel e um riff de guitarra para contrabalançar. O verso é um verso padrão e direto do Rush. Um é new wave, há dois versos de reggae, alguns riffs pesados e mais todo o resto que poderíamos conseguir colocar ali sem nos tornarmos redundantes.”

O diretor de turnê da banda, Liam Birt, afirma que a faixa é sobre “como o rádio pode elevar ou destruir as pessoas. E, é claro, as rádios adoraram a música porque talvez pensassem que era um tapinha nas costas. Não acredito que tenha sido necessariamente isso – dá para interpretar a letra de várias maneiras –, mas as rádios pareceram seduzidas por essa música. Para mim, também era uma crítica às estações de rádio. A banda sempre teve dificuldades com elas para fazer alguma coisa. Se aparecesse um caminho fácil, quase que instintivamente os caras da banda sabiam que era a direção errada a seguir. A piada é que não dá para encontrar uma música do Rush que seja possível dançar – em parte é verdade. Se fosse possível dançar ouvindo ‘Tom Sawyer’, já se ficaria exausto na metade da música. Quanto ao que de fato atrai o público para a música do Rush, realmente não sei”.

“Acho que, em nosso íntimo, nós todos achamos que seria bom fazer mais sucesso nas rádios e vender mais discos”, diz Terry. “Porque os discos naquela época eram a espinha dorsal do negócio – para mim, enquanto produtor, era muito importante. Então todos achamos que seria legal, mas não queríamos fazer um ‘hit’. Porque ter um hit seria se vender. Goste ou não, é assim que é visto. Mas acho que fomos muito bem com ‘The Spirit of Radio’. É um sucesso, mas é um sucesso bem maluco. Foi uma música ajustada de modo a ser um pouco mais comercial. Todas as partes estavam lá, e quando foi terminada, havia uma sonoridade e um apelo que funcionavam para o rádio.

“Eu sempre me encontrava com Ray [Danniels] antes de começarmos um disco. Almoçávamos e conversávamos sobre o novo álbum, e ele sempre me dava a impressão de que gostaria de criar uma pepita de ouro comercial. Mas ele nunca me disse: ‘Se não fizer, será demitido’. Ou: ‘Faça aqueles garotos darem o braço a torcer’. Nunca houve uma conversa assim. E, com certeza, de tempos em tempos, aparecíamos com essas pequenas pepitas que caíam no gosto das rádios e davam aos rapazes mais uma chance. Mas fazíamos isso de um jeito bem inteligente, creio eu, e mantínhamos a integridade.

“Nós conversávamos sobre o que ele precisava enquanto empresário da banda. Sabe: ‘Preciso de alguma coisa para levar para as rádios. Preciso de alguma coisa que toque na FM’. E conversávamos sobre os Estados Unidos e os mercados internacionais, e ele dava uma opinião sobre o que faltou no álbum anterior e para onde iríamos com o novo disco. Eu absorvia tudo aquilo e tentava fazer alguma coisa a respeito. Às vezes, sabia o que vinha pela frente. Depois eu me reunia com a banda, e começávamos a trabalhar. Enquanto trabalhava na produção dos discos, eu ficava pensando no meu almoço com Ray sabendo muito bem meus limites quanto a poder mudar o curso da história.

“Mas o tipo de álbuns que estávamos fazendo, ainda posso escutar e identificar detalhes que me deixam emocionado. Pode ser alguma coisa bem sutil, mas é algo bom. Quando se pode continuar tocando um disco continuamente e ainda se identificar com ele, é isso que se deseja. E essa música é totalmente diferente. Quero dizer, usam o termo ‘progressivo’ como um eufemismo, mas é uma coisa fora do comum. Vi que se tratava de uma faixa bem comercial, tinha um potencial maravilhoso no rádio, não só por causa do título, mas

também porque era ousada em termos de construção. Eu achava que ela tinha o suficiente para equilibrar a balança e transformar o álbum num sucesso.”

Como Terry afirma, “The Spirit of Radio” começou estourando no rádio – afinal, glorificava e legitimava o trabalho dos DJs. “Definitivamente abriu caminho, e as pessoas começaram a prestar atenção na banda, sendo que antes não faziam isso. Estava com tanto tempo de execução que começamos a receber bons relatórios das rádios.”

E não tinha só a ver com a letra: qualquer DJ poderia dizer que essa música capta a atenção do ouvinte, e a introdução instantaneamente reconhecida faz de “The Spirit of Radio” uma ótima faixa para radiodifusão. Não apenas por causa do lick de guitarra caleidoscópico de Alex, mas pelo momento air drumming que surge depressa e continua até os dias de hoje como um dos mais difíceis de acertar com perfeição em meio ao catálogo do Rush, muito semelhante à introdução de “Rock and Roll”, do Led Zeppelin, uma geração antes. A música também se torna rapidamente mais tranquila, ainda assim continua animada e forte, fácil de entender, dançante para os fãs de Rush em qualquer nível de aptidão.

“Já se esperava por isso havia muito tempo, e foi muito bom ouvir algo tão ousado nas rádios pop”, continua Brown. “Não sou um grande fã de modulações de compasso entrando e saindo de uma música só para dar a ela aquela força extra. Mas quando feita adequadamente, às vezes pode ser bem eletrizante quando acrescentada à faixa. Se houver uma mudança repentina que segue o movimento da canção, mas não parece dissonante, não é necessário esforço algum para decifrá-la. Acho que isso é uma coisa boa. Se você tem que começar a pensar e se perguntar por que, como e

quando, então a música não está funcionando. Mas se ela faz você se sentir bem e te leva a algum lugar e marca um momento da sua vida, é algo especial demais. Ao mesmo tempo, eles tinham essa habilidade de reunir tudo sem transformar numa tolice pop, por assim dizer, uma vez que se escuta a música e há nela uma história sendo contada. E não é uma coisa banal, uma perda de tempo.”

Por falar em banal, a faixa termina com a palavra “salesmen” (vendedores) cantada uma vez, depois cantada de novo com mais ênfase para em seguida ser gritada em exasperação. Pode-se interpretar isso de múltiplas maneiras. Primeiramente, Neil fala que essa canção é delineada com um toque de ironia, talvez porque quando ele era garoto tudo parecia certo com o rádio, mas uma vez que aquela era de ouro se perdeu, os vendedores tomaram conta, optando por playlists baratas que pareciam um caminho mais fácil para se vender anúncios comerciais.

A ideia de que as arenas de shows ecoam com os sons dos vendedores se alia com o conceito de “doença” citado pelos caras da banda, de artistas que falam as mesmas coisas insignificantes e gratuitas para as plateias em todos os lugares, sendo que mal sabem em qual cidade estão tocando naquela noite. Reforçando esse aspecto, temos a substituição da palavra ‘prophets’ (profetas) por ‘profits’ (lucro) – Hugh se orgulha de a banda jamais ter feito um trocadilho com a palavra “rush” (pressa) nos títulos dos álbuns, mas isso não significa que Neil não os tenha incluído em suas letras. De fato, Peart é um criminoso recorrente. Para redimir o trocadilho dessa seção de alguma forma, parece que esta configuração de palavras é um tributo à canção “The Sound of Silence”, de Simon & Garfunkel. E há uma semelhança e um contraste interessantes entre os títulos das duas músicas.

Apesar de qualquer animosidade por parte dos quadros do Rush em relação ao que tocava nas rádios durante a era de Permanent Waves, Terry é inflexível quanto à importância do meio.

“Sem dúvida eu tinha interesse no valor comercial. Já tive alguns sucessos ao longo dos anos, e ter uma banda com a qual você está trabalhando regularmente e não ouvir as músicas dela no rádio não parece um sucesso para mim. Se estamos fazendo um disco só para a banda, um material muito criativo que nós todos amamos, mas que ninguém vai ouvir, na minha opinião não se trata de um disco bem-sucedido. Tem que funcionar em todos os níveis. Então foi um desafio reunir tudo para que fosse bastante diferente e ainda assim pudesse ser um sucesso no rádio e inspirar as pessoas, achei fantástico. Muito emocionante.”

Aprofundando um pouco mais a questão do equilíbrio, Terry afirma: “Eu acho que a banda ficou consciente demais do que estava acontecendo. Há dois modos de se fazer as coisas na indústria musical. Ou você compõe pensando no sucesso e no rádio, ou compõe para você mesmo e faz sucesso. E se quiser ter sucesso como compositor, como uma pessoa criativa, então se faz de um jeito, e se quiser fazer pensando na gravadora, se faz de outro. E como é você quem vai ter que conviver com isso pelo resto de sua vida, acho importante fazer por conta própria.

“Porém, se alguém consegue combinar tudo isso e fazer sucesso, obviamente se tem o melhor dos mundos. Trabalhei com muitos artistas ao longo dos anos, e alguns têm feito as coisas não para si mesmos, mas pela carreira, o que em geral acaba sendo um tiro pela culatra. Nem sempre, mas anos mais tarde, quando a carreira estiver em declínio, você tem que conviver com as coisas que criou, coisas que não te fizeram feliz. Para mim, isso não é uma

opção. Gosto de fazer coisas com as quais me sinto feliz e com que o artista se sente feliz. É uma atitude muito errada fazer discos e coagir os artistas a criar coisas puramente pelo sucesso comercial. Está destinada ao fracasso. Então tivemos muita sorte com ‘The Spirit of Radio’. É uma música que, em todos os sentidos, jamais teria tocado nas rádios. É fora da curva, é comprida e tem essas partes malucas no meio, mas era emocionante e contava uma história. E transmitia sonoridade com cuidado, além da forma como foi mixada, a edição e todas as coisas necessárias para se tornar o que se tornou. Quando foi lançada, ficou comprovado que podia de fato ser um sucesso comercial.”

Terry confirma como as rádios acolheram a música: “Achei interessante que eles tenham escrito uma música sobre o rádio, ou que Neil tenha escrito uma música sobre uma estação de rádio em Toronto que não tocava Rush. Pareceu um ponto fora da curva, mas era direito dele enquanto artista fazer isso. Naquele ponto, eu estava me acostumando à ideia de que começaríamos a ter mais e mais radiodifusão. E meu foco não era apenas nas estações em que tínhamos certa abertura, mas naquelas em que isso simplesmente não existia. E creio que não houve uma cidade na América do Norte onde ‘The Spirit of Radio’ não tenha tocado”.

O Rush provou que seu novo sucesso comercial não tinha sido apenas um golpe de sorte com a faixa seguinte de Permanent Waves, “Freewill”. É enlouquecidamente grudenta, ainda assim complexa, e é relativamente curta, com 5:35 minutos. Assim como “The Spirit of Radio”, essa música foi composta com bastante antecedência. Foi tocada ao vivo pela primeira vez no Varsity Stadium, em Toronto, em 2 de setembro de 1979. A canção apresentada nessa ocasião e a versão de estúdio são virtualmente idênticas, inclusive as viradas de

Neil (Geddy talvez tenha cantado uma letra um pouco diferente). “The Spirit of Radio”, tocada na mesma noite, também era bem parecida, embora um pouco mais solta, em especial na seção de reggae, que é encorpada e solta de um jeito divertido.

“Freewill” é particularmente forte na melodia, até mesmo alegre, com uma melodia vocal que acompanha o riff – que se alterna de 7/4 para 6/4 e é fácil de acompanhar depois de algumas tentativas. “Em conceito, o peso de Hemispheres nos fez querer fugir daquele tipo de álbum”, afirma Geddy. “Então saímos de Hemispheres direto para essas músicas. Ainda eram compridas, mas havia um espírito bem diferente. Apenas evitamos o peso e o clima sombrio de Hemispheres, uma reação total às trevas daquele período.” Na questão musical, Alex observou que seu solo, o qual acontece durante um intervalo de tempo 3/4 – com Neil atacando a bateria de maneira febril e Geddy disparando licks distorcidos e embaralhados –, é um dos mais desafiadores.

Quanto à letra, “Freewill” (curiosamente usada aqui como uma palavra só) defende o ateísmo, com críticas sucintas e astutas, embora diretas, à crença em vários deuses. Os argumentos pró e contra o ateísmo são muitos, mas aqui o foco está no conceito de livre-arbítrio, na ideia de que o indivíduo tem controle dos seus atos e é responsável por eles. É uma extensão das crenças mais arraigadas de Neil, como já foram demonstradas nos primeiros álbuns. E essa música traz um dos mais celebrados versos dele – que, no cômputo geral, encontra-se entre suas melhores letras: “If you choose not to decide, you still have made a choice” – “Se você escolher não decidir, ainda assim fez uma escolha”. É interessante observar que a versão original desse verso era “If you choose not to decide, you cannot have made a choice” – “Se você escolher não decidir, não pode ter feito

uma escolha” –, que já tinha sido apresentada no Varsity Stadium. Esse verso claramente expressa um sentido contrário e poderia ser lido como uma denúncia do agnosticismo hesitante.

Em seguida vem “Jacob’s Ladder”, um rock progressivo lindo e habilidoso, com uma melodia sinistra, de certa forma mais alinhado com o espírito do álbum *Hemispheres*. Os sintetizadores são proeminentes, mas entrelaçados de maneira mais sensível no que é uma expressão típica do “metal progressivo” do Rush. Com relação à letra sucinta e requintada, Neil falou à *Modern Drummer* que a banda “construiu a música inteira em torno de uma imagem. Queríamos criar uma canção em torno do fenômeno chamado Escada de Jacó, em que os raios de sol atravessam as nuvens. Eu pensei em pequenos trechos da letra para ajustar às partes musicais. E nós construímos a faixa musicalmente tentando descrevê-la de forma cinematográfica, como se nossa música fosse um filme. Temos um céu luminoso e a atmosfera totalmente tempestiva, soturna, e de repente essas colunas de brilho surgem como uma rajada, e tentamos recriar tudo isso musicalmente”.

Acrescentando mais significado além de brincar como homem do tempo, Neil encerra esse poema breve com a ideia de que o ser humano pode buscar inspiração na beleza desse fenômeno. Na verdade, o nome “Jacob’s Ladder” vem de uma história do Antigo Testamento de quando Jacó viu anjos subirem e descerem por essas colunas de luz entre o Céu e a Terra. Há uma sutil continuação do debate iniciado com “Freewill”, com Neil essencialmente sequestrando um conceito das escrituras em nome do humanismo. Ele lembra que a mãe de Geddy usava esse termo, e Neil também sugeriu que a letra era quase secundária diante do conceito e desafio da música, já que foi adicionada mais tarde para servir de suporte ao

cenário pintado. Começando para valer em 7:28 minutos, há uma longa passagem musical sem voz e uma tensão que cresce dramaticamente até o último vocal, evocando semelhanças com a seção do solo de guitarra de “La Villa Strangiato”.

No lado B, “Entre Nous” é outra das faixas mais convencionais do disco, uma espécie de amálgama de “The Spirit of Radio” e “Freewill” com um ritmo mais lento e até mesmo mais pop. Há sintetizadores lembrando o estilo do Styx, e Alex se ocupa construindo sua narrativa como um guitarrista que vai transitar entre elétrico e acústico num espaço pequeno, acima de sua propensão de colocar esses dois modos em camadas um sobre o outro. Outro toque refinado é quando a banda toca um verso em meio tempo e Alex deixa de lado os acordes jazzísticos poderosos da primeira metade para tocar notas elétricas individuais. Mais tarde há uma quebra ebuliente, sublime, sobre a qual Geddy aplica um de seus “solos” lânguidos de sintetizador.

A letra de Neil para “Entre Nous” é mais um dos triunfos desse disco. Aqui fica evidente que talvez o maior avanço da banda com Permanent Waves não tenha sido a ideia de abandonar as músicas com um lado inteiro de duração, mas o amadurecimento de Neil como compositor. Ele fala de relacionamentos, repetidamente criando metáforas para o distanciamento entre duas pessoas, enquanto procura algum tipo de benefício quando “as distâncias entre nós deixam espaço para você e eu crescermos”.

Alex fala de “Different Strings”, a faixa seguinte: “Em geral há uma música em cada álbum que é produzida de tal forma que nós nunca a tocaremos ao vivo. ‘Madrigal’ é uma delas; e o mesmo acontece com ‘Different Strings’. Há músicas muito boas nesse álbum. ‘Natural Science’ é uma das minhas canções favoritas para

tocar ao vivo nesse momento. ‘Jacob’s Ladder’, ‘Entre Nous’. E ‘The Spirit of Radio’ e ‘Freewill’ são realmente dois clássicos do Rush”.

“Different Strings” é a balada solitária do disco, e a música mais simples do álbum, mas, como Alex explica, ela foi produzida com algumas texturas extras, incluindo sintetizador e piano, esse último cortesia de Hugh Syme. Em essência, contudo, é voz, baixo, bateria e violão. Quanto à letra, essa foi inteiramente composta por Geddy, e é fácil traçar uma comparação com “Tears”, de 2112. Ela faz uma sondagem ainda mais profunda que “Entre Nous” sobre o tema do compartilhamento em uma relação. Quanto à estrutura, há basicamente duas partes: estrofe e refrão, e um trecho com uma dinâmica um pouco mais introspectiva, quase seca, que toma cerca de um quarto da canção, apresentando um solo elétrico de Alex. Um pedido de Terry Brown a Neil para fazer uma mudança de tempo nessa música não foi levado em consideração – ela continuou como havia sido pensada antes de Terry iniciar os trabalhos.

“Naqueles primeiros anos, sempre havia uma música que eles costumavam fazer que não era pensada para uma apresentação ao vivo”, diz Paul, embora, contradizendo Alex, acredite que em Permanent Waves essa faixa teria sido “Natural Science”. (Observação: aqui, Paul está errado e Alex está certo.) “Isso acontecia porque eles podiam criar camadas e tocar partes que não seriam possíveis de reproduzir, já que haveria partes diferentes em excesso. Diziam: ‘Ok, não importa se vamos poder tocar ao vivo ou não. Vamos seguir adiante, simplesmente fazer o que der na telha’

“Geddy sempre ficava em conflito, queria só tocar baixo, às vezes nem mesmo queria cantar. E dava para sentir isso – porque eu mixei vários álbuns ao vivo do Rush. Quando você ouve o baixo, é visível a diferença de poder e força na forma como ele toca enquanto

não está cantando comparada a quando está. E não é surpresa alguma. Porque quando se está tentando cantar, o vocalista se concentra no fraseado e no vocal. Obviamente, o baixo tende a seguir a voz. Mas tão logo ele para de cantar, volta a atacar o instrumento com muito mais vigor. E ele é um baixista agressivo, parte do seu som, como sempre costumava dizer, vem do buzz nos trastes e em certo grau de um pouco de overdrive. O que não fica tão visível hoje em dia porque usam muito mais overdrive no baixo do que costumavam usar no passado.”

**ACRESCENTANDO
MAIS SIGNIFICADO
ALÉM DE BRINCAR
COMO HOMEM
DO TEMPO,
NEIL ENCERRA
ESSE POEMA
BREVE COM A
IDEIA DE QUE O
SER HUMANO
PODE BUSCAR
INSPIRAÇÃO NA
BELEZA DESSE
FENÔMENO.**

Permanent Waves fecha com um épico progressivo de nove minutos que cobre tudo, desde a aleatoriedade do universo à ação da humanidade no mundo, com o Rush talvez antevendo as atuais preocupações com as mudanças climáticas. Tanto a parte um, “Tide Pools”, quanto a parte dois, “Hyperspace”, tratam desse tema. Na sequência, depois de passagens musicais cada vez mais urgentes,

chegamos à parte três, “Permanent Waves”, e o senso de melodia se torna triunfante. A música expressa esperança na ciência, na arte e na honestidade do ser humano, o que nos traz de volta à moral de “The Spirit of Radio”, passada a nostalgia. Contudo, no final, a mensagem lembra mais “Freewill”, com os tremores inexoráveis do universo varrendo a Terra do mapa como uma onda do oceano, apagando todas as realizações humanas e de outras formas de vida – a ciência natural.

Em essência, Neil conclui o álbum com o início. Não apenas a última “canção” de quatro minutos é a faixa-título, mas ela recicla, em ordem, as verdades expressas das faixas 1 e 2, primeiro a importância de ambas criativa e honestamente, mas depois, no final de tudo, como nada disso de fato importa. Reforçando esse ponto de vista está o fato de a música abrir e fechar com sons de água, mas no princípio claramente há a presença de alguém – são Terry e seu assistente Kim Bickerdike fazendo barulhos de respingos com os remos de um barco – e no final, temos apenas o som das ondas do mar.

Neil reflete sobre “Tide Pools”: “Músicos, uma banda, eles perderam o poder de sair para um lugar como este onde comem, dormem, bebem, trabalham. Sempre penso no lago, em remar com o barco pelas águas e esquiar em torno dele no inverno, e nos jogos de vôlei. Lá naquele mesmo lago gravamos a introdução de ‘Natural Science’, chamada ‘Tide Pools’, usando um remo. Eu lembro que atravessamos o cabo do microfone por todo o terreno até a beira da água.

“Havia um deque flutuante no meio do lago. Eles colocaram minha bateria lá para um anúncio da Tama, um grande banner de lona – acho que hoje virou um item de colecionador. Mas as pessoas

diziam: ‘Como vocês fizeram aquilo?’. Bem, acontece que o deque tinha o mesmo tamanho do meu praticável naquela época, provavelmente um compensado naval padrão de 4’ x 8’. E usamos um barco a remo e um caiaque para levar cada parte da bateria e as bases e montamos o kit lá no meio do lago, aí eu toquei um pouco e gravamos. Em algum lugar deve haver as fitas daquilo. Gravamos da margem, só para conseguir efeitos diferentes que um dia poderiam ser utilizados, já que eu estava lá de qualquer maneira. Na verdade, tudo foi tudo feito de forma bem despreocupada.”

Para esclarecer, isso aconteceu no ano seguinte durante uma sessão de fotos liderada pela fotógrafa habitual do Rush, Deborah Samuel.

Terry também se lembra da ocasião com certa nostalgia: “O lago era cercado por uma montanha de um lado e uma colina do outro, então, quando produzíamos algum som, ele voltava segundos depois com uma reverberação imensa em resposta. Pensei que a bateria produziria um som incrível ali. Queria gravar a banda inteira lá no lago, mas isso deixaria os vizinhos incomodados. Colocamos a bateria montada nesse deque flutuante. Ela coube certinho – você sabe que Neil tem esse kit enorme, e o banco ficava bem na ponta do deque, bem na beirada. Nós o levamos até lá de barco. Ele saiu com cuidado e se sentou atrás da bateria. Soube mais tarde que não estava muito contente”.

“É uma das minhas músicas favoritas”, afirma Geddy com relação a “Natural Science”. “É uma daquelas canções que ficaram de fora dos nossos shows por muitos anos [observação: foi tocada na turnê Moving Pictures e depois só reapareceu na turnê Test for Echo]. E quando a trouxemos de volta, mudamos um pouco o arranjo. Havia coisas no arranjo da versão original que eram meio enganadoras,

como a parte dentro do trecho ‘wheels within wheels’ – ‘engrenagens dentro de engrenagens’. Não é uma música tradicional; não há uma composição estrofe/refrão/estrofe/ refrão, mas lembro que certas melodias me pareciam merecedoras de um destaque maior, então pensei que poderíamos dar a essa canção mais ressonância. Portanto fizemos essas coisas e encurtamos a última parte com relação à versão original. Achei que tínhamos exagerado no disco. Às vezes há essa oportunidade de consertar um erro ou um arranjo que talvez tenha passado despercebido de alguma forma. E acho que nossa atual versão ao vivo é a melhor que já tocamos.”

Paul observa: “Uma das partes mais interessantes de ‘Natural Science’ é aquela ponte, com a guitarra e o baixo lado a lado, separados por uma oitava, tocando o mesmo riff. Geddy com o tom agressivo e roncado do baixo , e Alex com um riff de guitarra, sabe, poderoso. Quando se faz isso, se fica tão lá no alto do braço que tudo – metade do som do que está envolvido num arranjo para uma banda de rock – desaparece. Por isso você tem que usar todos esses truques. Acho que Geddy provavelmente decidiu muito cedo que gostava da oportunidade de não ficar restrito aos graves, produzir apenas um som pesado e encorpado. Sei tocar alguma coisa nos pedais do baixo que mantém o grave de modo que ele não se perca. E sei segurar a oitava lá em cima no braço, nas cordas altas, e ficar perto de Alex. Acho que, por causa dos arranjos, eles desenvolveram uma dinâmica interessante. E originalmente isso era bem simplista. Era apenas uma nota, uma nota grave ou uma única nota aguda. Teria sido muito fácil fazer assim. Seria preciso apenas colocar o pé no pedal e segurar a tônica, enquanto estivesse atacando as cordas do baixo. Não precisaria pensar muito”.

É provável que “Natural Science” seja a faixa mais parecida com o material de Hemispheres, musical e talvez liricamente. Muitas mudanças de compasso são utilizadas, e a estrutura múltipla é bem progressiva. De fato, parte dessa música foi usada por Neil para compor um tema lírico ainda mais progressivo. Ele tinha planejado originalmente escrever uma canção baseada em Sir Gawain e o Cavaleiro Verde, que poderia ter deixado Peart exposto a toda forma de ridicularização. O juízo prevaleceu, e em vez disso temos uma letra que fica acima de qualquer coisa que ele já tenha escrito antes.

Continuando o legado das críticas favoráveis ao Rush no Reino Unido, Malcolm Dome fez uma resenha de Permanent Waves para o jornal Record Mirror. Depois de observar que era o primeiro álbum gravado no Canadá em quatro anos, ele diz: “Felizmente, contudo, a mudança de estúdio não significa uma mudança na direção musical, já que Geddy, Alex, Neil e o coprodutor Terry Brown (praticamente um quarto membro da banda hoje em dia) entregam um set de seis épicos modernos, forjados na batalha, que exibem proficiência técnica suficiente para satisfazer os fãs do Yes, contêm pontos de discussão líricos o bastante para conquistar os fãs malucos por Pink Floyd, e tudo isso sem parecer arrogantes e opressivos. Recomendo totalmente àqueles que acham que heavy metal inteligente é invenção de um crítico meio louco tomado de senso de humor a adquirir uma cópia desse álbum e surpreender seus ouvidos. Se não lhe causar uma boa impressão, então volte e afogue suas mágoas nos sons entediantes do Genesis e do Eagles. Você não merece nada melhor que isso”.

A turnê Permanent Waves começou em meados de janeiro de 1980, precedida por uma turnê de aquecimento em agosto e setembro de 1979 chamada de Semi-Tour or Some of the

Hemispheres. As bandas de abertura em datas selecionadas incluíram Blackfoot, Streetheart, New England e FM – assim como a Max Webster, esses progressivos canadenses também eram uma espécie de “Rush em miniatura”. No final da turnê, foram ao Reino Unido para dois shows em New Bingley Hall, em Strafford, onde se reuniram com o camarada de bebedeiras Brian Robertson e a nova banda dele, a Wild Horses. Em 1979, a banda de abertura que mais tocou com o Rush foi a Pat Travers Band, que também tinha tocado com eles nas duas turnês anteriores.

“Sim, eu adoro o estilo do Pat”, diz Alex. “Tem como base o blues, mas ele é um cara superseguro de si, chega a parecer metido. Eu ficava bem impressionado. Sabe, agora nem tanto, mas costumava ficar ansioso, me faltava autoconfiança. Quando eu assistia a uns caras como ele, pensava: ‘Ah, eu queria ter colhões para mandar ver’. Nem sempre me sentia assim quanto ao meu jeito de tocar guitarra. Parecia apenas que havia muito a melhorar. Sim, eu ia assistir ao Pat, e nós nos dávamos muito bem com a banda toda: Tommy Aldridge, ótimo baterista. Ele e Neil se davam muito bem. Era bem divertido conviver com esses caras.”

“Essa era uma das coisas de que gostávamos quando tínhamos banda de abertura”, continua Neil. “Sempre gostamos de ter uma boa banda de abertura, e isso elevava o padrão. Sem dúvida eu gostava de ter bons bateristas trabalhando comigo, o que geralmente acontecia. Tommy Aldridge era um baterista maravilhoso, sempre gostei de vê-lo tocar. E, repito, ter uma banda desse calibre no mesmo show era muito mais legal do que ter uma mais ou menos. Tivemos Rod Morgenstein com a Steve Morse Band numa turnê. No começo, havia Gary McCracken com a Max Webster, Marty Deller com a FM, e mais tarde Herb [Tim Alexander] com o Primus.”

A turnê Permanent Waves se estendeu por seis meses, de janeiro até junho de 1980, percorrendo todos os Estados Unidos e o Canadá (de modo conspícuo, não houve nenhuma data em Ontário). Em junho, a banda foi tocar na Inglaterra – 19 shows em 22 noites – sem shows na Europa continental, que acabou ficando de fora dessa turnê. Os shows de abertura ficaram substancialmente a cargo da Max Webster e da 38 Special, com a Quartz representando a New Wave of British Heavy Metal na Inglaterra.

De volta para casa, o empresário Ray Danniels estava contente que o novo disco tinha tornado a banda “mais competitiva. Havia mais portas se abrindo. Estávamos tocando em locais maiores em alguns mercados. Em algumas cidades, tocamos em grandes arenas. Sem dúvida houve condições favoráveis, mas sempre houve isso com o Rush. Eles tinham discos que não venderam tão bem quanto os álbuns anteriores, mas mesmo quando esses não eram tão populares, não dizíamos: ‘Ah, não podemos mais tocar nas arenas da NBA e da NHL, agora temos que voltar aos teatros e às casas de shows menores’. O Rush nunca foi esse tipo de banda. Até chegamos a tocar para 10 ou 11 mil pessoas onde havíamos tocado antes para um público de 13 ou 14 mil. Mas, basicamente, depois que alcançávamos certo patamar, permanecíamos lá”.

Apesar de algumas faixas do disco se tornarem carros-chefes do Rush, o sucesso nas paradas dessa vez teve mais a ver com o álbum inteiro. Permanent Waves alcançou a posição número 4 nas paradas dos Estados Unidos e número 3 no Reino Unido.

Como diversão extracurricular durante a turnê, a banda e a equipe assistiam a partidas de hóquei sempre que possível. Alex costumava brincar que a passagem de som atrasaria se houvesse algum jogo à tarde. E se as circunstâncias permitissem, os caras

tomavam o rinque local para si e jogavam hóquei, às vezes contra os próprios jogadores da Liga Nacional de Hóquei (o ex-jogador do Montreal Canadien, Steve Shutt, é amigo da banda), chegando até mesmo a dominar o gelo da arena onde haviam acabado de tocar, totalmente equipados e uniformizados para um jogo rápido enquanto desmontavam o palco antes de seguir para a próxima cidade. Além disso, havia também as pistas de corrida de kart e os parques de diversão, sem falar da patinação nos bastidores. Para Neil, havia os livros – em geral ele devorava um livro a cada dois ou três dias – e, principalmente para Geddy, muitos filmes, às vezes três por dia.

“Different Strings” e, por mais estranho que pareça, “Entre Nous” não saíam do álbum para os palcos. “‘Natural Science’ é sempre um grande desafio para tocar ao vivo”, observou Alex anos mais tarde. “Tocar essa música é difícil e intrincado, o tempo é bastante acelerado. Você tem que partir para ação e acertar até o final. Por isso é sempre desafiadora para todos nós. E quando a tocamos bem, nos sentimos ótimos.”

Mais uma vez, os conterrâneos e amigos da Max Webster foram chamados para abrir dezenas de shows. A Max, é claro, era o segundo artista mais importante do catálogo da Anthem Records, logo depois do Rush. A banda era produzida por Terry Brown e, em alguns aspectos, era parecida com o Rush. O letrista ocasionalmente colaborava com Neil em músicas do Rush, e o tecladista Terry Watkinson foi peça fundamental para ensinar a Geddy o que ele sabe sobre as teclas de marfim e ébano. Para o álbum final da Max Webster, Universal Juveniles, o Rush fez uma parceria com a banda em 28 de julho de 1980, e criaram um som estrondoso com a épica “Battle Scar”, uma canção que conheciam muito bem porque a Max tocava ao vivo nos shows de abertura. De fato, o próprio Neil Peart já

sabia tocar essa música, porque na época ele tinha o hábito de aquecer acompanhando algumas das últimas canções do set da Max Webster antes de o Rush subir no palco.

“Sim, ele ficava bem atrás do Sticksy”, explica Alex, se referindo ao baterista da Max, Gary McCracken. “Havia um tecido que tapava todo o fundo do palco. A Max ficava lá na frente. O kit de Neil ficava bem atrás do Sticksy, e ele subia até lá para fazer o aquecimento. Ficava lá e tocava as últimas músicas acompanhando a Max Webster. Acho que deve ter feito isso algumas vezes mais tarde com o Primus, mas era uma coisa que acontecia todas as noites com a Max. Fizemos muitos shows com eles. De fato, estávamos em turnê quando Kim [Mitchell] alegou exaustão e decidiu voltar para casa. Lembro que cheguei ao local do show e todos os caras estavam sentados no gramado e pareciam muito desanimados. ‘O que aconteceu?’ ‘Kim cansou de tudo. Ele não aguenta mais. Foi para casa’. ‘Ele foi para casa?’ ‘Sim, foi para casa. Ele pegou um voo hoje de manhã’. E eles ficaram lá, perplexos. Nós tínhamos levado a banda para a Europa e por todos os Estados Unidos. Realmente estavam começando a fazer sucesso também no EUA. Estavam começando a formar uma base de fãs. Mas acho que com o Kim... Era demais para ele, viajar tanto e ficar longe de casa, era muita pressão, e não acho que ele lidava muito bem com isso. Penso que ele era muito mais feliz quando tudo era sempre igual. Pelo menos foi essa a impressão que tive naquela época.”

O fotógrafo e designer da Max Webster, Rodney Bowes, lembra quando Neil tocava acompanhando Gary nos shows. “Eu adorava Neil Peart. Aqueles caras eram mesmo as pessoas mais legais do mundo. É um exemplo de banda em que havia uma verdadeira irmandade. Eles eram pessoas absolutamente adoráveis, como os caras do U2 –

são gente como a gente. O que acontecia é que eles recebiam a Max Webster no palco, e havia uma cortina preta tapando todo o equipamento gigante do Rush que ficava logo atrás, sabe? E Neil costumava fazer o aquecimento, sem amplificador, bem atrás de Gary, bem atrás da porra da cortina preta. E o que ele fazia era tirar Gary do sério. Gary tentava acelerar a batida e duplicar o tempo, e Neil continuava acompanhando. Mas ele simplesmente replicava tudo o que Gary fazia. Parecia que entrava no mundinho Gary McCracken e contava em voz alta. E, depois de tudo, Neil abria um sorriso e dizia: 'Ei, cara, foi bom, só fiz você se perder duas vezes'. E Gary dizia: 'Você tem que parar de fazer isso!'. E Neil respondia: 'Não. Isso faz bem para você'."

"Sim, naquela época, minha bateria ficava escondida por um pano bem nos fundos do palco", esclarece Neil, falando de sua incomum rotina de aquecimento, "assim eu podia subir lá, dar uma volta e ouvir a banda de abertura se apresentar. E às vezes eu simplesmente tocava acompanhando as músicas da Max Webster. Ninguém podia me ouvir, acho que não. Eu ficava nos bastidores e depois entrava no palco. Ninguém sabia que eu estava lá. Havia um tecido grosso que ficava pendendo nos pedestais com todos os meus sinos e blocos, então o tecido ficava caído sobre eles. Não creio que alguém ficasse olhando para uma bateria coberta. Também lembro que, numa das músicas, a Max Webster costumava fazer uma dancinha, e nós vestíamos umas fantasias esquisitas e ficávamos dançando ao redor do palco por uns 30 segundos. Você podia ouvir o chamado nos bastidores: 'Vamos lá, hora da dancinha da Max Webster!', e todo mundo colocava as fantasias ou qualquer coisa que encontrasse e subia lá com eles no palco".

“Battle Scar” sem dúvida é uma música marcante da história do Rush, com a banda inteira tocando – Geddy também participa dos vocais – junto com seus amigos de longa data, e não se trata de uma música qualquer, mas de um hard rock clássico triturador, e o mais interessante é seu ritmo lento em 62 bpm (o Rush logo teria o próprio sucesso ‘lento’ com “Tom Sawyer”).

“Na verdade, foi muito difícil organizar tudo tecnicamente falando”, começa Kim Mitchell se referindo a essa música que exigiu muita perícia e muito esforço, e hoje é um dos pontos altos do show como parte de seu projeto solo. “Precisávamos conseguir microfones suficientes, uma mesa de som grande o bastante, canais suficientes; toda a logística foi muito trabalhosa tecnicamente. Abrimos para o Rush, parece uma vida atrás, nos Estados Unidos, e foi maravilhoso para nós.

“Todas as noites, Neil tocava bateria acompanhando nosso set. Ele ficava atrás da cortina, bem no fundo do palco, e tocava bateria. E dizia: ‘Cara, temos que gravar “Battle Scar” juntos, precisamos fazer isso’. E sempre pensávamos: ‘Ok, sim, certo, um dia’. Aí, quando fomos gravar o álbum, perguntaram: ‘Vocês vão gravar “Battle Scar?”’. E nós falamos que sim. E eles disseram: ‘Bem, podemos tocar com vocês?’. Foram eles que pediram para participar. Então respondemos: ‘Claro, sem dúvida’. Gravamos tudo ao vivo direto da sala para a mesa de som, as duas bandas dando seu máximo, com dois bateristas. Cara, foi divertido. Nada de fones de ouvido, nada disso, apenas os amplificadores na sala e era bleahhh! Vamos lá! Foi muito poderoso. Parecia que havia seis motocicletas Harley-Davidson dentro do estúdio acelerando ao mesmo tempo.

“Até hoje sempre tenho que corrigir as pessoas com relação a essa música”, conta Kim. “A gente fala, não, foi o Rush que quis

gravar com a gente. Eles é que pediram para participar e vieram até o nosso estúdio. Há muito a ser dito sobre o processo criativo, de como parte disso veio do Rush, e de como muitas das ideias deles partiram de nós. Houve um ponto em que estávamos na estrada com eles e começaram a se vestir como a gente, e o empresário deles pegou um avião para dar um esporro nos caras. Mas Alex realmente começou a entrar no palco de capacete e com aqueles macacões de piloto de avião; tudo estava ficando bem louco. E começaram a adotar as mesmas atitudes e os maneirismos que eu e Pye tínhamos.”

“Ah, sim, eu estive lá durante quase toda a gravação, e foi simplesmente incrível”, ri o letrista Pye Dubois, da Max Webster, que não perderia um encontro do rock como esse por nada no mundo. “O que se pode dizer? A Max tocava essa música ao vivo. Acho que é por isso que o Rush nem titubeou. Eles amavam a música. Tecnicamente ninguém quer colocar 24 canais juntos, mas os técnicos deram um jeito de fazer isso. É uma ótima música. Você sabe que vai ficar pesada. Sabe que vai ser barulhenta. E tenho uma vaga lembrança de como eles montaram o equipamento no local. Tocaram juntos todos ao mesmo tempo. Não houve muita coisa do tipo ‘Ok, Geddy, agora faça sua parte’, e a banda ficava lá esperando Geddy tocar a parte dele. Foi mais montar tudo e dizer: ‘Ok, caras, toquem a música’. Direto da sala para a mesa de som.”

“Eu tive igual oportunidade em todas elas para fazer bobagem”, afirma Gary ao responder sobre as performances mais explosivas na bateria dentro do catálogo da Max Webster, “mas quando se olha para ‘Battle Scar’, pensa, você está lá fazendo aquela música com Neil – temos uma ótima performance de bateria bem ali. Se você vai imaginar qualquer coisa que possa ser chamada de um tour de force em bateria, ali está. Foi emocionante e é histórico. Mais do que

emocionante. Porque ninguém mais se sentou para tocar bateria e gravar uma música acompanhado de Neil Peart. Neil apenas é considerado o melhor do planeta. Então me sinto muito privilegiado por ser o único cara que tocou com ele e conseguiu registrar isso num disco.

“Foi a primeira vez que duas bandas tentaram gravar com equipamento de 24 canais na história. Jack Richardson trouxe dois equipamentos de gravação de 24 canais e os conectou de modo que pudessem ser sincronizados. E depois gravaram uma banda em uma das mesas de som e a outra banda em outro console, e ficou inacreditável. Gravamos ‘Battle Scar’ o dia inteiro. Fizemos algo em torno de 15 ou 16 takes. E foi tudo ao vivo.”

Prestes a fazer uma pequena comparação com Neil, McCracken explica: “Sim, falando dessa forma, é bem curioso. É simplesmente insano estar na mesma frase que Neil. E imagine alguém pensar que talvez você toque melhor que ele. Não serei eu quem vai dizer uma coisa dessas, mas há pessoas que gostam mesmo do meu estilo. Me falam que sou um baterista musical, um cara musical. E quando se toca no Rush, há só três integrantes, então precisa haver mais espaço para a bateria.

“Quando se está numa banda como a Max Webster, sempre é preciso lembrar que há um quarto cara, e isso faz muita diferença. Há os tons e a guitarra, há sempre aquela quarta dimensão, aquele componente extra. Então quando se está tocando bateria tem que se adequar àquele formato. Já com um trio, há mais liberdade para se deixar levar. Neil não poderia tocar daquele jeito numa banda normal. Nas bandas normais, há caras que tocam bateria normal com um bom vocalista. Mas quando você toca como Neil, é esse o ambiente no Rush, você tem que estar no Rush para poder tocar daquele jeito.”

Para se preparar para a sessão, duas semanas antes, Gary ia de carro até a casa de campo de Neil em Beamsville, Ontário, onde, na garagem em que Neil guardava a bateria, eles trabalharam algumas partes que iriam jogar para os companheiros de banda, que não faziam ideia do que viria, algumas em uníssono, outras divergentes. Neil se lembra de ir para a sessão de gravação com sua Ferrari 308 GTS preta e se apresentar para a Fase Um bem na hora que caiu uma tempestade elétrica épica.

O baixista Dave Myles também tem boas lembranças da sessão de “Battle Scar”: “Sabe, lá estava eu, peguei carona com Geddy, chegamos ao estúdio, e eu pensei: ‘Não vou entrar num tiroteio de licks de baixo com Geddy Lee. Simplesmente não vou fazer isso’. Sei escolher minhas batalhas. Então pensei: ‘Vou fazer a base e deixar Geddy brilhar’. Foi uma boa decisão.”

“Esse lance com o Rush em ‘Battle Scar’ foi genial”, comenta Mike Tilka, predecessor de Myles. “E foi maravilhoso que os caras do Rush tivessem participado. Se tornou um grande sucesso das rádios FM. Eu pessoalmente não acho uma música tão incrível assim, mas ela é muito boa. A gravação é demais.”

“Tínhamos a música pronta, sem a participação do Rush”, continua Myles, ao responder se, na ocasião, os caras acharam que se transformaria num clima de festa. “Não, quando se grava daquela forma, não há festa. Você é objetivo e claro; chega lá e dá o seu melhor para colocar a música na fita. E, é claro, eles também são profissionais confiáveis. Cara, eu lembro quando estávamos ouvindo o playback, depois de gravar as faixas-guia, voltamos para a sala e escutamos Geddy cantando. Uau, foi realmente ótimo.”

Do ponto de vista empresarial, foi bem fácil reunir as bandas, conta a executiva da Capitol, Deane Cameron. “Tudo foi organizado

com a Anthem/SRO, porque ambas as bandas faziam parte do mesmo catálogo. Então eu lembro que aquilo surgiu meio do nada. Quero dizer, foi e não foi assim. Ouvi dizer que iria acontecer. Mas, sim, é realmente mais fácil quando ambos os artistas pertencem à mesma agência.”

Apesar da agência e das duas bandas gravarem “Battle Scar”, como já mencionado, as coisas não acabaram bem com relação à carreira da Max Webster. Kim logo sairia da banda, seguindo uma carreira solo bem-sucedida no Canadá. Ainda assim, o gesto generoso do Rush de tentar fazer a Max Webster ficar conhecida nos Estados Unidos teria consequências. Ao ver duas bandas canadenses lá fora ano após ano, outros artistas canadenses se sentiram encorajados e inspirados.

O exemplo do Rush foi bastante instrutivo: chegar com força nos Estados Unidos e nunca dar trégua. Servir as bases de fãs canadenses, mas ser razoável; respeitar as limitações populacionais de cada cidade e as longas paradas para abastecer nos postos de gasolina entre elas. Moxy se tornou uma estrela regional no Texas depois que o Rush abriu as portas. Isso em geral começava na cidade hard rock de San Antonio e se espalhava. A mesma coisa aconteceu com o Triumph, outro trio, mas em escala maior. April Wine, com muitos discos antes do Rush, finalmente se encontrou com uma carreira nos Estados Unidos por volta de 1979 com Harder... Faster (gravado no Le Studio) até o álbum seguinte, The Nature of The Beast, de 1981, que ganhou disco de platina. Até se pode afirmar que Randy Bachman, do The Guess Who, e seu grupo subsequente ainda mais estrondoso, Bachman-Turner Overdrive, foram os primeiros canucks a fazer sucesso nos Estados Unidos, mas ninguém teve a recepção que o Rush alcançou tanto comercialmente quanto

com relação ao amor – apesar de todas as reclamações sobre as críticas ruins, a banda nunca teve problemas de verdade com a Circus ou a Hit Parader. E a Creem? Bem, eles tiravam sarro de todo mundo.

E naquele momento, tendo se consolidado com Permanent Waves – no que diz respeito à preocupação da indústria, o disco tinha só uma música –, o Rush se encontrava numa posição de capitalizar seu sucesso. Mas os caras não iriam se vender para aumentar as vendas. O disco seguinte provaria ser tão denso, cheio de ação e intelectualmente desafiador quanto o anterior. Mas ninguém poderia mais dizer que tinha apenas uma única música.

CAPÍTULO 2. MOVING PICTURES

Satisfeitos com a questão de morar no trabalho durante A Farewell to Kings, o Rush tentou fazer o mesmo com Hemispheres. Satisfeitos com os arranjos de moradia/trabalho de Permanent Waves, a banda tentou fazer o mesmo com Moving Pictures. Felizmente, a sequência não desapontou dessa vez, e os caras se descobriram mais canadenses do que nunca. Morando com suas famílias e criando seus filhos no Canadá, compondo em casas de campo canadenses, gravando no meio de uma floresta canadense,

fazendo uma ponte entre o Canadá anglófono e o Canadá francês, vencendo prêmios Juno e remando canoas... o Rush estava celebrando tudo o que significava ser canadense.

“Fomos para a fazenda de Ronnie Hawkins, na área do lago Stony”, começa Alex, sobre a preparação para o disco que seria para a banda o que Machine Head foi para o Deep Purple e Paranoid para o Black Sabbath, ou Fragile para o Yes e Not Fragile para o BTO. “Acho que ficava ao norte de Peterborough. Havia uma linda casinha lá, um chalé com um grande celeiro ao lado. Transformamos o celeiro em estúdio, montamos a bateria de Neil e havia espaço para Geddy e eu. E era um lugar muito bom.

“Passamos o verão lá, e todo mundo estava de bom humor. Havia um astral bom para se trabalhar. Começamos a compor e basicamente criamos tudo nos ensaios lá mesmo, e depois nos mudamos para o Le Studio, no outono, e começamos a gravar. Havia uma energia positiva real, não muito diferente do que experimentamos com Snakes & Arrows anos mais tarde. Mas, naquela época, simplesmente havia alguma coisa que era muito forte e positiva sobre onde nos encontrávamos com aquele disco. Não quero dizer que tenha sido sem esforço, mas o esforço pareceu bem suave. Recebemos algumas visitas e nos divertimos muito ao longo de todo o processo. Não era apenas o estúdio – era um lugar bem legal para se estar naquele momento de nossas vidas.”

Os caras estavam entusiasmados para dar continuidade ao conceito que tinham iniciado no álbum anterior. “Sim, foi ótimo, realmente incrível”, continua Alex. “Porque em vez de uma única história, tínhamos cinco num mesmo período de tempo, mas era possível conectá-las com um sentimento ou uma ideia. Não tão enfático em Permanent Waves, mas sem dúvida em Moving Pictures

– a ideia de uma coletânea de contos era o que buscávamos, e Moving Pictures é exatamente isso.”

Há um consenso de que Moving Pictures é o disco em que Geddy diminuiu em um tom seus agudos potentes. “Eu comprei aquilo numa loja de departamentos”, ri Lee ao falar de onde saíram os gritos poderosos e agudos. “Agora deixo tudo guardado lá no andar de baixo da casa, no meu estúdio, caso eu precise deles novamente. A garantia é ilimitada.”

“Acho que ainda consigo cantar com a voz bem aguda se a música assim exigir”, acredita Geddy. “Não tenho sentimentos adversos conceituais quanto a isso. À medida que a música mudou, se tornou mais interessante compor melodias em contraste aos agudos. Basicamente, era usado para cortar a densidade da canção. Às vezes nós escrevíamos sem levar em consideração o tom usado no começo, e então eu me deparava com 12 faixas gravadas num tom que era muito difícil para cantar e não tinha escolha naquele ponto. Era regravar o disco num tom diferente ou simplesmente deixar assim mesmo.

“Alex começou a ficar obcecado por aeromodelismo”, conta Geddy, oferecendo um vislumbre das válvulas de escape do Rush durante o processo de composição e gravação. “Começou quando estávamos fazendo Permanent Waves, quando nos hospedamos em Lakewood Farms numa casinha de campo distante da cidade. Até Terry Brown acabou se interessando por isso. Na verdade, nos divertimos muito. Em agosto de 1980, trabalhando em Moving Pictures, ficamos na fazenda de Ronnie Hawkins perto do lago Stony, e Alex estava fissurado por esses aeromodelos por controle remoto. Ele passava horas montando os aviões. E, é claro, sempre ficava bem louco, porque eles voavam muito para o alto, ou perdiam o

controle, coisas assim. Lembro que houve um avião que se perdeu completamente e acabou caindo e explodindo em cima da caminhonete de Ronnie Hawkins, fez um buraco enorme no teto.

“E Terry Brown tinha esse aeromodelo enorme e fantástico, um avião gigante em que ele estava trabalhando. Era tão grande que precisava ter um tipo de corrente que o mantinha preso e voando em círculos. E tinha um motor imenso. Lembro que finalmente ele deu partida no avião e, cara, o negócio decolou! E de repente todos nós nos jogamos no chão! Parece que uma bateria morreu, e todo mundo deitado no chão abaixado, e o coitado do Broon segurando a corrente, e essa coisa descontrolada voando e girando em círculos. O aeromodelo ficou girando e girando e girando [risos]. Por fim o avião ficou sem combustível e pousou, e Broon basicamente desabou no gramado. Estava completamente zonzo, foi hilário.

“E isso continuou em Morin Heights. Alex e Tony Geranios, que também é conhecido como Jack Secret, começaram a montar foguetes, e nós tínhamos esses lançamentos de foguetes, às vezes no jantar, às vezes no café da manhã. Lembro uma vez que lançaram um no quintal, e a coisa decolou do lado errado e quase explodiu a Mercedes novinha de Alex, escapou por centímetros. Era sempre muito divertido. E Alex também se interessou por aeromodelos aquáticos em Morin Heights, porque havia um lago. Ele pousava na água e decolava de lá.”

Terry relata o modo como a banda estava se desenvolvendo nesse momento: “Fomos em busca de um som mais grandioso. Pensando nos instrumentos, havia mais teclados. Por isso a guitarra tinha que ter uma textura diferente. Fazia muitos anos que usávamos refrãos; isso não era algo novo. Era apenas uma questão de como eram usados. Alex sempre gostou de delays. Eu amava trabalhar com

ele por esse motivo. Ele tinha todos esses delays que passavam pelo amplificador, então sempre conseguimos sons estupendos de guitarra direto do amplificador – não adicionávamos o delay posteriormente. Mas sem dúvida o som da guitarra mudou, e precisava ser mudado. O material era diferente. Você não pode voltar e fazer a mesma coisa todas as vezes. Tem que seguir em frente.”

“Estávamos trabalhando com 48 canais”, continua Terry, “e gravávamos a bateria e algumas guias de guitarra e baixo em uma mesa de 24 canais, depois deixávamos de lado até terminar, e mais tarde colocávamos a faixa-guia em outra mesa de 24 canais e em seguida preenchíamos com todos os nossos overdubs. Não foi de fato uma abordagem muito diferente do que tínhamos feito antes, mas havia certa magia no ar, com certeza naquele dia quando carregamos tudo e mixamos os sons de bateria para ‘Tom Sawyer’, todo mundo ficou impressionado. Foi muito, muito emocionante. Mas é uma coisa difícil de se explicar. É a combinação da hora certa, do lugar certo, da música certa, da instrumentação certa e da energia que nos cercava naquela hora. Mas, definitivamente, há certa magia”.

Geddy explicou esse processo com mais detalhes para Rick Ringer, da CHUM-FM: “O que de fato aconteceu foi que fomos capazes de obter um som de baixo e bateria de que gostávamos e colocá-lo numa mesa de 24 canais. Numa das mesas de 24 canais, gravamos as faixas de baixo e bateria, e depois transferimos de uma mesa para dois dos 24 canais da outra numa fita novinha em folha. Depois pegamos a fita original e deixamos de lado de modo que não perdêssemos qualidade por tocar a fita repetidas vezes, porque quanto mais se toca uma fita, mais qualidade se perde, se perde mais óxido. Isso pode parecer meio técnico demais, mas de qualquer forma foi o processo que utilizamos, e ele nos possibilitou preservar as

faixas do baixo e da bateria com qualidade mais próxima do som original possível. Esse foi realmente o conceito integral por trás deste álbum, tentar preservar os sons o máximo que podíamos, o modo como haviam sido gravados a princípio. Da forma como a maioria dos álbuns é feita, quando chega ao consumidor, depois de passar por vários meios e métodos de cópia e mixagem num outro pedaço de fita e duplicação disso e daquilo, acaba-se perdendo muita qualidade, e nós queríamos evitar essa perda”.

Moving Pictures também representa outro avanço com relação ao uso de teclados na banda. Foi uma evolução progressiva – mais uma questão de textura do que qualquer outra coisa, mas ainda presente em maior quantidade e qualidade. “Tom Sawyer” serve como um perfeito microcosmo desse conceito.

“É exatamente isso”, reflete Terry, “e os teclados eram departamento de Ged; ele sempre estava atualizado quanto às novidades. Eram os mais modernos, tinham tudo de que precisávamos. Se quiséssemos um som em particular, só tínhamos que procurar. Os teclados estavam se tornando cada vez mais importantes, e já estavam conosco desde o tempo de A Farewell to Kings, acho. Tínhamos muita coisa para trabalhar dentro do estúdio, em pré-produção, e trechos que agora estavam sendo escritos especificamente para os teclados. Eu sei que Geddy os usava para compor.”

“Provavelmente o fator mais significativo é que o estúdio tinha mudado”, explica Paul Northfield, comparando a gravação de Moving Pictures a Permanent Waves, “porque tínhamos adquirido um console SSL novinho em folha, um dos primeiros da América do Norte. Que, embora seja apenas um console de gravação, era um passo em direção a uma abordagem de alta tecnologia para gravar. A

automação no computador foi superior, estávamos usando 48 canais. Em Permanent Waves foram 24 canais. Mudamos para 48, ou duas mesas de som de 24 canais interligadas. Adicionamos mais canais para a bateria, mais canais para tudo.

“Em termos do estado de ânimo, acho que estavam felizes em voltar. Permanent Waves tinha sido um disco tão bem-sucedido para eles que havia essa agitação. Chegaram totalmente preparados. A pré-produção tinha ido bem, e tinham um material excelente. Entraram no estúdio e fizemos o disco em dez semanas, trabalhando todos os dias, sete dias por semana, do início ao fim. Gravando e mixando. Como haviam tido uma boa experiência antes, e também por causa das especificações do novo console no estúdio, decidiram fazer a coisa toda desde o primeiro dia. Acredito que se a mixagem não tivesse ficado tão boa, eles teriam feito outras coisas. Mas gostavam tanto do ambiente, e nos dávamos tão bem, que simplesmente fizemos o álbum e foi isso.

“Só em retrospecto é que você desconstrói o disco e pensa: ‘Ora, por que Moving Pictures foi tão significativo?’. E acho que é apenas uma época e um lugar em que banda estava musicalmente e como eram os gostos musicais. Além disso, há a simplicidade e o poder de um trio ao mesmo tempo que exala sofisticação, o equilíbrio certo entre novas tecnologias e a força bruta da banda. E a abordagem mais refinada para as canções, a descoberta de que era uma direção proveitosa para eles. Então mesmo que houvesse algumas músicas mais longas em Moving Pictures, acho que a parte difícil do álbum era mais a questão técnica. Na época, quando se usavam 48 canais de gravação, era preciso alinhar as mesas de som para fazer isso. Toda a tecnologia era relativamente nova e

imprevisível, e nós tínhamos pesadelos tentando manter tudo sincronizado.”

Quanto ao aumento do uso dos teclados, Northfield tem a teoria de que “todo mundo que fazia música na época estava interessado nas coisas novas que havia no horizonte. Em retrospecto, vemos os teclados como algo conflitante musicalmente em relação à situação rudimentar de três instrumentos: bateria, baixo e guitarra. Mas, na época, não houve sequer uma discussão. Ela aconteceu mais tarde, mas no começo todo mundo pensava: ‘Isso é interessante’. Havia certos sons profundamente incomuns, e quando eu digo ‘profundamente’, alguns desses sons que os teclados conseguiam produzir jamais tinham sido ouvidos. E, por essa única razão, nós todos ficamos muito animados com isso. Estávamos todos esperando pelos brinquedos recém-lançados, as novidades que poderíamos adicionar ao nosso arsenal. E isso foi realidade para o estúdio e foi realidade para a banda.

“Foi somente mais tarde que nos demos conta de que talvez tivéssemos feito um pacto com o diabo. Quando a tecnologia começa a se tornar mais importante que a música ou a composição ou a performance em si, então começamos a perceber que há um lugar específico para ela. Acho que a indústria musical amadureceu ao ponto de não mais se importar com os brinquedos mais recentes. Alguns de nossos brinquedos favoritos são antigos, já existiam há 30 ou 40 anos. Mas, ao mesmo tempo, não poderíamos fazer discos sem alguns desses brinquedos novos, já que os computadores são uma parte importante de se fazer música hoje em dia. Mas era simplesmente o jeito que a coisa era. Nós todos aguardando as novidades, os lançamentos, e isso se tornava parte do disco; era bem assim mesmo.”

Com o álbum concluído, chegou a hora de embalar e colocar nas lojas, que na cidade natal Toronto significava estar nas grandes redes como Kelly's, A&A, Sam The Record Man e Records on Wheels. A foto da capa, que mostra funcionários de uma empresa de mudanças movendo quadros de um lugar para o outro, foi tirada em frente ao prédio da Assembleia Legislativa de Ontário, na 111 Wellesley Street West. Toronto é a capital da província, e essa é a porta da frente do governo – foi tirada no domingo, quando o prédio estava fechado. Os caras gostaram da simetria do edifício, que lembrava um power trio, consistindo em três arcos e três pilares entre cada um dos arcos.

Não é possível ver que a cena da mudança dos quadros está sendo filmada até virarmos para a contracapa. O senso de vestígios de uma classe elegante e aristocrática pode ser pareado com A Farewell to Kings e Permanent Waves, com o ouvinte tacitamente percebendo a qualidade, também representada pelas fontes sólidas e pelo tema em vermelho regal e preto. O custo de produção da capa foi de cerca de 9500 dólares canadenses de acordo com Hugh Syme, e a gravadora não ficou muito feliz com isso, cobrando parte dos custos da própria banda. Hugh foi premiado por essa capa, que lhe garantiu seu primeiro Juno pela arte. Anos mais tarde, ficou evidente que a foto da capa na verdade era um still frame de um filme que estava sendo feito da cena (pela equipe de filmagem ao fundo), quando ela foi animada numa montagem de vídeo.

Na extremidade esquerda da imagem está o assistente de design de Hugh, Bob King, que também foi modelo para o Starman de 2112, assim como o Dionísio da capa de Hemispheres. Mike Dixon, o homem com o bigode grande e a testa proeminente, iria reprisar seu papel em Exit... Stage Left; ele se envolveu a pedido de King, já que

os dois eram amigos. Carregando a pintura do Starman (o que faz King estar duplamente presente na capa) está o vocalista da Crowbar, uma banda dos anos 1970 com sede em Toronto, Kelly Jay. A modelo para o quadro de Joana D’Arc é a fotógrafa Deborah Samuel, que também estava trabalhando na sessão – Neil reconhece a conexão dessa pintura com a faixa “Witch Hunt”. Hugh explica que não conseguiu encontrar uma pintura de Joana D’Arc, então criou a cena durante uma sessão de meia hora com Deborah, com a fotógrafa envolta em panos de linho e fluido de isqueiro aceso em pratos de torta diante dela. Outra obra de arte que está sendo transportada é menos séria, trata-se de uma das famosas pinturas kitsch com cachorros jogando pôquer, escolhida pelos integrantes da banda só porque era boba e clichê.

Outro detalhe bonito foi que o disco recebeu selos temáticos da gravadora, como foi o caso de Hemispheres. Também incluíram fotos de shows em preto e branco, que perpetuaram a representação aristocrática da banda como se vê também na parte interna de A Farewell to Kings e no verso do encarte de Permanent Waves.

Moving Pictures abre com uma música que se tornaria uma das mais grandiosas e ousadas do extenso catálogo do Rush. “Tom Sawyer” começou como um lick de sintetizador que Geddy costumava tocar nas passagens de som. Em seu formato final, seria uma vitrine para Neil Peart. Ironicamente, Neil tem que tocar rápido numa canção muito lenta, pelo menos com relação ao chimbal. A parte dele durante os versos ondulantes e lentos é notável, mas as viradas nessa faixa é que dão propulsão a essa canção ao posto de clássico indiscutível de air drumming. “Tom Sawyer” se transformaria num sucesso gigantesco graças ao drama que Peart cria, embora, na verdade, os

grandes acordes em suspensão dessa faixa tragam repetidamente contornos dramáticos.

“Eu amo essa música e nunca me canso de tocá-la”, afirma Geddy. “O fato de que seja tão popular ainda me deixa meio intrigado. Adoro o fato de que ela comece com um toque alto rítmico e constante e que haja esse tipo de parte em faux rap. Para mim, a canção fala de inocência mais do que qualquer outra coisa, e acho que conseguimos passar essa mensagem. Ela ainda é relevante de certa forma; a letra levemente inescrutável passa esse recado às pessoas, e o público se identifica com ela, eles entendem. E há essa ponte muito estranha. Se você consegue colocar tudo isso numa música popular... Nossa, trata-se de uma grande vitória.”

Geddy pode adorar “Tom Sawyer” hoje, mas na época da gravação a banda achou que era uma das faixas mais fracas que tinham preparado para o álbum.

“A bateria de ‘Tom Sawyer’ é infinitamente detalhada – e eu já a toquei cinco mil vezes”, ri Neil, que diz ter ficado todo vermelho, assado e dolorido depois de um dia e meio tentando acertar uma versão aceitável no Le Studio. Nunca é fácil para ele. Neil conta que os dedos dos pés ficaram esmigalhados porque ele acertava o bumbo com muita força. Alex também tem bastante consciência disso, maravilhado com a forma como ele toca no começo, quando é essencialmente só bateria e sintetizador, e depois bateria, sintetizador e voz.

Dando uma volta pelas ruínas do complexo do Le Studio, Peart conta: “Eu me posicionava bem ali e tocava a mesma música várias vezes seguidas, e cada vez acrescentava um detalhe, mais outro, ligava esse detalhe a um terceiro... Todas essas coisas aconteceram porque tocamos as canções repetidamente. Hoje em dia minha

abordagem é o oposto, procuro ser o mais espontâneo possível. Mas para mim tudo se resumia à composição naquela época. E, é claro, foi um grande meio para me desenvolver, partir da composição para depois buscar espontaneidade. Na verdade, nós tínhamos uma ideia e todos precisávamos conseguir ao menos um take bom. E depois se poderia refazer o baixo, a guitarra e os overdubs, e assim por diante. Mas a ideia era que a faixa- -guia fosse gravada com nós três tocando juntos. Portanto essas músicas foram tocadas várias vezes seguidas, pelo menos algumas delas, e acho que são justamente as que triunfaram”.

Neil confirma que “Tom Sawyer” é uma das canções do Rush mais difíceis de tocar no que diz respeito à bateria. “É mais uma questão de sentir, sempre, as sutilezas da música. Quanto mais sofisticado seu conhecimento e gosto se tornam, mais sutis são as coisas que você busca. E há um sentimento fundamental que sempre procuro nessa e em todas as músicas. É a razão pela qual continuo ouvindo as gravações dos shows ao vivo nos dias de folga durante a turnê: para me certificar de que estou acertando o tempo com precisão. Uma pequena alteração nessa intuição afeta tudo, e eu ouço quando Geddy tem que cantar um verso rápido demais – eu deveria ter recuado o tempo um pouquinho e o deixado respirar. Há sutilezas como essa que só surgem com muito trabalho, com acertar no palco todas as noites.

“Um filme chamado The T.A.M.I Show, de 1965, foi uma das minhas primeiras influências. Tinha todo mundo, de Chuck Berry a James Brown, de Lesley Gore aos Beach Boys e Rolling Stones, que eram a atração principal. E eu percebi que as bandas que tocavam ao vivo com os próprios bateristas na TV eram todas um pouco aceleradas, e os vocalistas pareciam ficar meio com falta de ar. Era

algo sutil, não quero dizer que tudo estava indo muito rápido. Mas ficava bem no limite. Ao passo que Hal Blaine, que tocava na orquestra de apoio a todos os cantores... Com ele, o tempo era perfeito, simplesmente exato, sabe? Então há certa maestria alcançada com muito esforço por um cara como Hal Blaine, que podia fazer aquilo o tempo todo, em qualquer lugar, em contraste a ter que buscar isso e tentar acertar, ou até mesmo reconhecer, esses tipos de sutilezas. É o tipo de consistência geral, uma sutileza na pegada, que estou buscando.

“Para mim, muito disso tem a ver com a ambição que me faz realizar as coisas”, continua Neil. “O fator motivação. Eu realmente quero tocar bateria, então invisto o tempo necessário para tocar bateria. Eu realmente quero escrever um livro, então passo um ano escrevendo o livro, e torno isso o foco da minha vida e a própria recompensa, um trabalho diário e gratificante em desenvolvimento. É uma questão de caráter. Uma vez alguém disse: ‘Não é falta de talento, apenas falta de caráter’. São questões relacionadas à personalidade.”

A letra de “Tom Sawyer” é maravilhosa, enigmática por definição, como Geddy diz, “levemente inescrutável” e, incidentalmente, uma precursora convincente de “New World Man”. Foi a primeira colaboração entre Neil Peart e o letrista da Max Webster, Pye Dubois, e ela pinta um retrato fragmentado de um “outsider” cínico e irascível que talvez tenha encontrado alguma coisa boa dentro de si mesmo.

O título provisório dessa música antes de Pye entregar sua contribuição para Neil era “Louie the Lawyer”, “Louie o advogado”. “O método de Pye era que ele simplesmente enviava páginas de rascunhos e eu os colocava numa ordem”, conta Neil. “Portanto era o

casamento perfeito entre duas personalidades diferentes, porque ele se concentra num universo imagístico e impressionista e o expressa como tal, enquanto eu vivo num universo mais ordenado e imponho estrutura e ritmos numa construção paralela a isso. Acho que, a partir dessa base, houve uma colaboração de personalidades, tanto quanto de palavras. Por exemplo, começo pela forma como ele criou a estrutura para uma música como ‘Force Ten’, e eu respondo a isso. Começo a criar imagens na voz dele, dadas as circunstâncias, só porque se tratava do personagem daquela obra. E adapto como uma linguagem. Traduzo meus pensamentos nessas imagens ou as imagens dele no meu tipo de linguagem, e elas se tornam uma colaboração entrelaçada e interpessoal.”

“Acho que seria uma injustiça com a música se começássemos a desmembrá-la”, afirma Pye fazendo uma objeção. “Não faz sentido algum. Eram só duas pessoas pintando um quadro, não? A canção original era ‘Louie the Lawyer’, com 60 ou 70 versos, ou algo assim, muito parecida com o que se vê aqui”, confirma, fazendo uma pausa para mostrar os diários. “Eu tinha essa ideia, ‘Louie the Lawyer’ estava no topo da página, e eu só escrevia alguns versos. Aqui estava ‘Louie the Lawyer’, e mais adiante talvez ‘All We Are’.”

Pye atesta que entregou o rascunho da letra quando as duas bandas se reuniram para trabalhar em “Battle Scar”. “Sim, foi quando tudo começou com Neil. Mas não foi ‘Ah, meu Deus, espero que Neil leia isto’. Estávamos no estúdio, só conversando. Pode ter sido uma simples interação social em que ele me perguntou ‘O que você está escrevendo aí?’, ou em que eu disse: ‘Ei, Neil, quer ouvir esse verso?’. Foi bem inocente. Nunca foi com o propósito de transformar numa canção. Tudo o que posso dizer é que foram quatro ou cinco minutos de ‘O que você está escrevendo?’, ‘Bem, estou escrevendo

‘Louie the Lawyer’, e Neil me disse: ‘Bem, parece legal’. Ele provavelmente não quis dizer que era tão legal assim [risos]. É provável que só houvesse algumas ideias lá no meio de que ele gostou.

“Fiz muitas alterações antes de entregar a ele uma nova versão da letra”, continua Pye. “Nunca voltou para mim. Era ‘Louie the Lawyer’ quando entreguei aquelas páginas a Neil, e então de repente surgiu ‘Tom Sawyer’. Ele não gostou de ‘Louie the Lawyer’. Ficou completamente diferente. Bem, não completamente. Era a mesma com relação a alguns versos que eu tinha escrito. Eu havia apenas extraído alguns versos da letra original que achava muito bons. Não me lembro de colocá-los em qualquer tipo de ordem específica. Em certo sentido, também foi dessa forma que escrevemos as letras subsequentes. Eu tinha uma ideia geral, mas era tudo muito modular. Mudava apenas a sintaxe ou o verbo, e a letra ressurgia numa nova forma.

“Mas a original tinha, com certeza, 80 versos. Aqueles 80 versos não agradaram a Neil. Eu devo ter dado a ele 25 ou 30 versos, e duas ou três versões de um deles. E então a letra voltava para mim na forma final.”

Pye fala sobre a letra clássica finalizada: “Há um maravilhoso toque do Rush, mais metalizado. É uma letra um pouco ambígua, mas bem demarcada. Se usar a palavra ‘governo’ numa música, abre-se uma porta para opiniões, já que se está fazendo um comentário, uma declaração política. Ou um comentário sobre política. Acho que a letra de fato fala por si mesma. ‘Today’s Tom Sawyer, today’s warrior’ – ‘O Tom Sawyer de hoje, o guerreiro de hoje’. Tom Sawyer teve as próprias batalhas no passado, provavelmente meras ondulações no rio e o pântano. E eu era jovem

o suficiente na época para ter pessoas na minha vida que estavam perdidas e confusas com certas coisas dentro da nossa cultura, ou com o modo como a vida se desenrolava. Amadurecer naquela idade era uma experiência do tipo ‘fugir ou lutar’. Entenda, é aquela questão de não se encaixar no sistema ou de como se pode ser diferente dele. É isso.”

Embora Kim Mitchell por vezes tenha oferecido uma versão diferente do relato sobre a criação de “Louie the Lawyer”/“Tom Sawyer”, dando a entender que houve um pouco mais de premeditação, Neil lembra a situação de um modo bem parecido como Pye contou.

“Eu via amor e respeito verdadeiros”, lembra o empresário da Max Webster, Tom Berry, sobre a interação entre as duas bandas. “E quanto a ‘Tom Sawyer’, lembro quando isso aconteceu. Sei que Neil sempre respeitou o que Pye fazia com as letras. E acho, de verdade, que a banda queria fazer uma música com Pye, e eles fizeram, e foi uma das canções mais importantes do Rush.”

Geddy fala da própria e necessária colaboração com Neil com relação ao fraseado, levando a inspiração de Peart a adquirir um som rítmica e linguisticamente possível dentro do contexto da canção em questão. “Apenas acho que o estilo mudou ao longo dos anos”, diz Geddy. “Mas não é tão simples assim. Nos primeiros anos, a música era ambiciosa e ousada e, sim, às vezes as letras eram difíceis, mas não parecia um problema no contexto do estilo enfático que estávamos criando juntos. Mas é claro que, conforme as canções se tornaram mais orientadas para a melodia e menos para o ataque violento, os requisitos líricos e melódicos também mudaram. É ótimo trabalhar com Neil nesse aspecto. Depois que recebo o primeiro rascunho da letra, obviamente tenho que moldá-la numa coisa mais

melódica. E preciso me sentir confortável com ela. Fica óbvio quando não me sinto confortável cantando. Então nós dois sempre trabalhamos muito próximos.”

Terry lembra a magia em torno de “Tom Sawyer” quando a banda a apresentou no Le Studio. “Morin Heights é um lugar lindo e combinou com os garotos porque eles não se distraíam. Eu estava conversando com outras bandas que foram para lá, e tudo o que fizeram foi farrear até perder a cabeça e deixar para fazer o disco na última semana – e o álbum acabava ficando com essa cara. Ao passo que, com o Rush, nós já começávamos trabalhando desde o primeiro dia. ‘Tom Sawyer’ foi gravada na noite em que instalamos todo o equipamento no estúdio. Estávamos animados com essa música nova, com a bateria nova e o início de uma jornada de cinco ou seis semanas. Ficamos todos impressionados com o som da bateria e apenas gravamos a faixa.

“Tudo estava perfeitamente no lugar desde o momento em que começamos os trabalhos, por volta das duas da tarde, que era o horário de início usual. Trabalhávamos das duas da tarde às duas da manhã todos os dias. Se era gravação de voz, Ged estaria lá e pronto para cantar. Analisávamos os trechos à medida que avançávamos, mas ele sabia as músicas. Havia artistas que chegavam e ficavam me olhando como se perguntassem: ‘O que estou fazendo aqui afinal?’. Mas os caras do Rush sempre foram profissionais.

“É óbvio que ‘Tom Sawyer’ era uma música incrível e tem um legítimo som autoral. Nós a mixamos digitalmente. Sei que isso não muda o fato de que as canções e o material daquele álbum tenham certo som específico. Mas tomamos esse passo adiante, e acho que garantiu uma diferença sutil à sonoridade das coisas, da bateria. Finalmente senti que tinha conseguido captar a bateria de modo mais

eficiente. Era algo que já havíamos feito muito bem antes, ainda assim havia sutilezas sobre o modo como a bateria, o baixo e as guitarras se projetaram naquele disco. Quando você escuta o álbum que eles gravaram depois de mim, *Grace Under Pressure*, feito de uma forma analógica, ele apresenta uma sonoridade completamente diferente. Portanto, entenda, nós tínhamos alguma coisa especial em *Moving Pictures*.”

Neil falou sobre essa música em entrevista a Jim Ladd em 1981: “Há muitos ingredientes diferentes quanto à letra. Começou como uma letra de outro compositor, um amigo nosso que escreve para uma banda chamada Max Webster. Sempre admiramos muito as letras dele e temos uma relação de trabalho bem próxima com todos os integrantes da banda. Então ele me deu essa letra e sugeriu que talvez fosse adequada para nós. Reescrevi algumas partes, e a autoria acabou ficando 50% minha e 50% dele. A postura dessa faixa com certeza tem uma persona do roqueiro moderno.

“Constantemente me surpreende como certas músicas tendem a se tornar mais populares que outras”, continua Peart, “e nunca se pode predizer quais serão. Sempre foi uma das minhas canções favoritas, desde a seção rítmica, porque essa é a parte de que realmente gostei. E essa música exemplifica a mudança no nosso estilo de composição que tentamos instituir neste álbum. Tentamos compor mais do ponto de vista do ritmo; estabelecemos uma pegada rítmica de que gostamos e trabalhamos as mudanças musicais em torno disso. No passado, em geral encontrávamos um padrão musical de que gostávamos e então trabalhávamos as mudanças rítmicas em torno disso, o que tornava as camadas de nossa música muito diferentes nesse sentido porque haveria ritmos mudando o tempo

todo, e dava à música certo contorcionismo. ‘Tom Sawyer’ é um exemplo de uma canção realmente sólida, confiante”.

Perguntado sobre qual seria sua música favorita do Rush, o pai de Neil, Glen, escolheu justamente esta: “Gosto de algumas das mais antigas, é claro, mas ‘Tom Sawyer’ em especial, que realmente faz o público enlouquecer seja lá onde estiverem fazendo um show. Mais umas duas canções mais antigas que todo mundo sabe cantar junto. Gosto mesmo dessas músicas porque você as ouve com frequência, agora já parecem clássicos antigos.

“Há uma história engraçada de quando fui ao dentista na nossa cidade. Quando falei meu nome para ele, o dentista perguntou: ‘Alguém da sua família é parente de um baterista?’. E eu disse: ‘Bem, sim, creio que sim, é nosso filho mais velho, Neil, ele é baterista do Rush’. E ele disse: ‘Bem, o senhor quer ouvir minhas histórias com a banda agora ou na nossa próxima consulta?’. E eu disse: ‘Podemos ouvir agora’. Ele realmente tinha estudado as letras do Rush e usado uma delas num trabalho de escola. Disse que o professor era fã da banda e pegou a letra de uma das músicas deles e falou: ‘Agora vocês vão estudar essa letra e quero que cada um me traga sua impressão dela’. E eu ouvi essa história mais de uma vez. Talvez fosse mais acadêmico do que Betty e eu pensávamos, não sei, mas obviamente houve um ponto em que as pessoas estavam interpretando o que ele queria com aquelas letras”.

Quando informado de que Neil disse que “Tom Sawyer” era sua música favorita para tocar, Glen falou: “Ah, verdade? Bem, o ritmo me deixa animado. Fico surpreso em ouvi-lo dizer isso porque nunca soube desse fato. Acho que é uma daquelas coisas que pensamos de forma parecida”.

Na sequência de Moving Pictures vem “Red Barchetta”, um conto futurista sofisticado, não chega a ser ficção científica, mas uma ficção orwelliana assim como 2112. Parece que não foi música a ser proibida nessa faixa, mas carros que, em tempos de cobrança de pedágio para entrar no centro das cidades, limitadores de velocidade instalados em caminhões (e agora em Volvos) e carros autoguiados, não parece mais algo tão absurdo assim. Os caras do Rush sempre tiveram uma paixão por carros velozes, e portanto trata-se de sua “ponte de pista única”. Não fica claro se o “gleaming alloy air-car” – “o reluzente aeromóvel de liga metálica” – que surge sobre a montanha pertence de fato às autoridades policiais, mas é provável. Ainda assim, é bonito esperar que seja meramente outro entusiasta de carros guiando um veículo permitido pela lei apenas conferindo e admirando essa antiga máquina Barchetta.

A história de Neil foi inspirada em “A Nice Morning Drive” – Um bom passeio matinal, um conto de ficção de Richard M. Foster, que foi publicado na edição de novembro de 1973 da revista Road & Track. No conto, o carro é um MG, mas Peart escolheu usar uma Ferrari 166 MM Barchetta, que Geddy pronuncia errado na música. Em 2007, Neil escreveu sobre um encontro com Foster (ele tinha tentado encontrá-lo em 1981, mas sem sucesso) em que conversaram sobre motocicletas num artigo intitulado “O baterista, o detetive particular e eu”.

Na parte musical, assim como “Tom Sawyer”, “Red Barchetta” estabelece uma fundação 4/4 sólida e pesada (com algumas batidas perdidas ou acrescentadas aqui e ali). Essencialmente, é um exercício vigoroso e melódico de hard rock que se junta a “Freewill”, “The Spirit of Radio” ou “Limelight”, também presente neste disco.

Alex contou à lenda do rádio Redbeard que a intenção com “Red Barchetta” foi “criar uma música tão vívida que despertasse uma sensação, para quem ouvisse e prestasse atenção à letra, de ação. Ela parece mesmo um filme. Acho que funciona de verdade tendo isso em mente. É uma coisa que tentamos levar adiante desde então, de nos tornarmos um pouco mais visuais com nossa música. Mas essa faixa em particular foi muito gratificante. Sempre está entre as minhas favoritas. Acho que provavelmente é a minha favorita daquele álbum. Gosto do modo como as partes são costuradas. Gosto das mudanças. Gosto da melodia da canção. Adoro a dinâmica dela, o modo como abre com a harmonia e cria um clima, depois vai direto para a estrada, direto para a ponte onde ela realmente começa a rugir, onde você realmente sente que está dentro de um carro conversível, e a música é muito vibrante, cheia de movimento. E então termina da mesma forma que começa, com essa dinâmica mais tranquila, e abandona o ouvinte com suavidade. Ela dá uma carona para toda a aventura e depois você desembarca na próxima parada.”

O que Alex diz ali está muito alinhado com o conceito definido por Geddy para o álbum na íntegra, de que cada música é como um curta-metragem, por isso o título *Moving Pictures*. “Red Barchetta” não foi lançada como single, mas por causa da popularidade crescente do álbum e do potencial da música para execução no rádio, ela se tornou a faixa radiofônica do disco, juntamente com o restante do lado A.

“YYZ” se coloca como uma das mais populares músicas de rock instrumental de todos os tempos. Ela até mesmo garantiu à banda uma indicação ao Grammy, algo nada surpreendente, já que é inteligente, bem-humorada, um clássico de air drumming e misericordiosamente curta. Além disso, é enérgica e elétrica – obra

de um power trio, uma música progressiva por excelência, indo direto ao ponto e permanecendo nele. Os baixistas em especial adoram essa música porque Geddy realmente está em chamas, às vezes em uníssono com o riff de Alex, mas na maior parte do tempo partindo para riffs, licks e viradas que são tão centrais e cativantes quanto qualquer coisa que Alex esteja fazendo.

Como Geddy explicou a Rick Ringer, da CHUM-FM: “Nós queríamos fazer uma música instrumental curta. Depois que fizemos ‘La Villa Strangiato’ em Hemispheres, gostamos muito de trabalhar numa estrutura instrumental, então queríamos fazer uma canção mais curta, mais concisa nos últimos dois álbuns, e decidimos que essa era a hora ideal para isso. Basicamente é uma música rítmica. Foi composta por mim e por Neil e, no geral, era apenas a junção de várias ideias rítmicas que estavam perdidas aqui e ali. Tentamos simular a sensação de estar num aeroporto internacional, no caso o Aeroporto Internacional de Toronto, porque era onde sempre pegávamos nossos voos. A abertura da faixa começa com esse ritmo bastante bizarro que nada mais é que o código Morse para YYZ traduzido para baixo, bateria e guitarra. Então jogamos várias coisinhas diferentes para enfatizar os diversos tipos de ambiente e atmosfera dentro do aeroporto. Quero dizer, um aeroporto é uma espécie de porta para muitos, muitos lugares. Basicamente é disso que a música trata”.

“Sempre senti que estávamos avançando o tempo todo”, comenta Terry, sobre a ideia de fazer canções que fugiam da norma, se é que o Rush tinha uma norma. “E era apenas uma ou duas músicas, não o álbum inteiro. ‘YYZ’, por exemplo, é uma coisa totalmente diferente para se levar em consideração. Foi uma faixa incrível para se trabalhar, além disso era instrumental e algo

totalmente novo. Fazia algum tempo que não fazíamos algo assim, vários anos. Então é apenas uma parte do todo. Eu podia lidar com isso.”

“De várias maneiras, ‘YYZ’ é um estudo de caso interessante”, reflete Neil, “e de modos que repercutem há anos. Em geral nossas músicas mais problemáticas são instrumentais, porque queríamos extrair muito delas. Costumávamos brincar que só pegávamos as sobras no final da composição do álbum e jogávamos tudo numa faixa instrumental. O que é parcialmente verdade. É claro, havia uma parte que adorávamos, e decidíamos ‘ok, nós adoramos aquele riff, mas ele não pertence a essa música, pode tirar’. E depois isso ficava nos incomodando.

“Sinto isso com relação às letras. Meu jardim de rascunhos. Coisas que odeio deixar de lado, mas que depois resgato. E essas são algumas que guardávamos e costurávamos depois. Mas o combinado era que nós três tínhamos que amar tudo o que fazíamos. Então uma música instrumental pode ser peculiar, pode ser altamente técnica, mas também para nós três precisava ser texturizada e não feita de um punhado de partes. Acho que ‘YYZ’, se comparada a ‘La Villa Strangiato’, é com certeza mais compacta e tem arranjos mais bem amarrados. Porque estávamos aprendendo. Isso é uma das coisas mais importantes com relação ao período de Moving Pictures: estávamos aprendendo sobre arranjos e dedicando mesmo muito tempo a isso, nos tornando mais concisos e tendo mais propósito no que fazíamos. ‘YYZ’ definitivamente se beneficiou disso.

“E ela tinha um tema geral, com o ritmo de YYZ no começo sendo o código Morse. Estávamos chegando a Toronto de avião, e eu ouvi esse bip do código Morse, e pensei: hummm. Achei que seria um ritmo interessante. E depois nós pegamos o tema dos aeroportos,

portanto há deliberadamente certa personalidade exótica na música. Há essa grande ponte arrebatadora e emotiva no meio que é como a alegria do reencontro, ou a tristeza da separação. Tudo isso foi colocado lá de propósito.

“Depois há outras coisas, como a interação entre o baixo e a bateria. Foi tão divertido quando criamos isso, quando trocávamos os padrões, e eu dizia: ‘Você primeiro’. ‘YYZ’ é um exemplo perfeito do modo como Geddy e eu trabalhamos juntos. E eu meio que penso que isso acontece de três maneiras. Uma é a comunicação direta, quando conversamos sobre as coisas. Ele diz: ‘Ok, eu quero fazer essa coisinha; seria ótimo se você pudesse acertar isso pra mim’; ou eu me lembro de como na música ‘Force Ten’, a interrupção da acentuação. Ele disse: ‘Esse em particular, quero deixar a nota vibrar, então, bum, não entra’. E nós conversávamos sobre coisas assim.

“O outro tipo de interação tem a ver com prestar atenção. Ouvir um ao outro. E eu ouço Geddy dar uma pista num trecho, e então entro nele. Talvez na próxima vez que tocarmos, eu dê uma dica em alguma coisa e ele vai responder, e então de repente nós dois construímos algo do nada. Sempre consigo capturar essa inspiração de onde ela vier. Nós dois estávamos compartilhando as coisas e, repito, só de tocar repetidamente, várias vezes. Sabe, trabalhando juntos nesses pequenos detalhes. E Geddy é muito ágil nas respostas a essas pequenas coisas. Ele ama isso tanto quanto eu. E se eu colocar uma batida diferente em algum lugar, ou uma acentuação meio fora de lugar, ele vai embarcar nessa de bom grado. Eu estava pensando na primeira vez que tocamos juntos, nas audições de julho de 1974. Consigo me lembrar de Geddy lá do outro lado da pequena sala de ensaios de olhos fechados, apenas imerso no momento. E essa é a minha primeira e mais cara lembrança da relação que

construiríamos, sabe, sentindo que ele estava totalmente conectado ao que estava fazendo. E eu também sou assim.

“A terceira é quase telepática. Às vezes olhamos um para o outro, ‘Como você sabia que eu ia fazer isso?’, ou numa música como ‘YYZ’, de novo, há tantos pequenos detalhes, os refrãos, as viradas não se repetem. Isso era uma coisa muito importante para nós na época. Não tocar a mesma coisa duas vezes. Bem, e por que deveríamos? Há muito para se tocar. A repetição tem seu valor, e ela aparece nessa música, com o poder dos refrãos voltando. É uma ferramenta, mas também é facilmente usada com exagero. Não há motivo pelo qual eu precise tocar a mesma virada de bateria em três refrãos seguidos quando tenho duas outras perfeitamente boas.

“Há também o aspecto de construção pela qual nós dois nos interessamos de verdade, porque acho que somos bem-organizados nesse sentido. E nós dois emergimos dessa ideia composicional. Nos últimos anos, nós três nos tornamos muito mais espontâneos, adotamos o improviso. Mas principalmente, naquele tempo, quando estávamos tão focados nos arranjos, nós dois apenas olhávamos um para o outro, estávamos sempre escutando um ao outro, e então fazíamos uma pausa para conversar. E então riffs como esses ganhavam vida, se tornavam uma expressão do nosso gosto pessoal, como um reflexo da banda. Sabe, fazemos o que gostamos e esperamos que vocês também gostem.

“Estávamos tentando agradar a nós mesmos ao longo da jornada, com partes que eram tecnicamente divertidas de tocar”, continua Neil, “na época, em especial, com ‘YYZ’. Não é que sejam difíceis de tocar – são divertidas de tocar. Qualquer jovem músico sabe que, à medida que vai reunindo novas ferramentas, não é apenas uma questão de se exibir ou demonstrar que ganhou esse

brinquedinho novo – é de fato divertido. É de fato emocionante. E havia coisas que eu estava aprendendo naquela época ritmicamente, e as influências que estava acumulando, na construção da virada de bateria. Por exemplo, a virada de abertura e a pequena alternância da bateria com o baixo surgiram quando abrimos para Frank Zappa, quando Terry Bozzio era o baterista da banda dele. Tivemos que sair e percorrer 650 quilômetros para o show seguinte, então vi apenas duas músicas. Mas observei Terry fazendo o trabalho dele, que agora sei que veio de Miles Davis, de Tony Williams. Mas na época pensei: ‘o que é isso?!’. Fiquei ouvindo Terry fazer essas tercinas sobre o compasso, e meio que incorporei isso e comecei a usar também. Não é nada parecido com o que Terry fazia, nada como Tony Williams fazia, mas acabou me conduzindo para algum lugar.”

Fechando o lado A do vinil original está “Limelight”, uma das músicas mais adoradas da banda, apesar de falar sobre o desconforto de Neil com o contato próximo com os fãs e a indústria musical.

Mas como Peart explicou a Jim Ladd, a letra se concentra em boa parte na estranheza e no estresse geral do trabalho de se apresentar diante de milhares de pessoas todas as noites, não apenas de socializar nos bastidores. Perguntado por Jim sobre qual seria “o fascínio, a relação real, o tema subjacente”, Neil explica: “De novo, isso nos leva de volta à música. Como às vezes é difícil mantê-la como o foco. Quando se está na estrada, por exemplo, diariamente são duas horas que se passa no palco, e o resto do dia conduz em direção à apresentação ou se resume a uma desaceleração depois do show. E com certeza é o foco de sua vida.

“Quando os dias se tornam mais complicados, surgem cada vez mais demandas sobre o seu tempo. Em vez de ter o tempo em mãos,

você tem que colocar as mãos sobre o tempo – eu gosto disso! Essa é a questão abordada ali: é necessário deixar tudo isso de lado, a composição é que é importante, e vai fazer a diferença entre se sentir bem e não se sentir bem. Se eu saio do palco sabendo que não toquei tão bem quanto sou capaz, me sinto mal. E não importa quantas milhares de pessoas me digam que foi bom – não foi. Por outro lado, quando deixo o palco sabendo que toquei bem ou o mais próximo disso possível, então fico muito satisfeito. E é um tipo de paz que nada consegue perturbar, negativa ou positivamente. Você simplesmente se sente bem quanto a isso e não precisa de ratificação externa ou aprovação externa.”

Há um subtexto adicional na fala de Neil. Ele se sente desconfortável não apenas com a adulação, mas também com meros elogios. Já escutei isso de muitas pessoas famosas – ficam exasperadas porque todo mundo sempre diz que tocaram bem, que o álbum é ótimo, que arrasaram. É difícil para artistas solicitar qualquer tipo de conselho ou receber críticas torpes. Todo mundo quer ser seu amigo, e ninguém vai arriscar ser impertinente. No caso da interação com os fãs, é em geral muito breve, envolve quase sempre um elogio rápido e talvez uma expressão de conexão ou semelhança. Depois de milhares dessas, Neil disse basta e deixou para Geddy e Alex o papel de fazer sala.

Mais adiante na letra da música, ele diz: “All the world’s indeed a stage” – “O mundo inteiro é realmente um palco”. É como se a referência a Shakespeare, quando foi usada no título do primeiro álbum ao vivo, fizesse tudo parecer feliz, com um olhar maravilhado. Agora, acrescentando a palavra “indeed”, “realmente”, Neil parece um pouco mais amargo ao refletir sobre isso.

“Ele sempre ficou muito desconfortável com a mídia”, afirma Glen Peart. “Ficava bem mais contente aqui visitando a família. Neil é ainda o tipo de indivíduo que gosta de se sentar e conversar com as pessoas. E, infelizmente, muitos da mídia – e não quero ofender ninguém – tendem a ser bem invasivos. Neil não suporta isso. Não acho que ele tenha mudado ao longo dos anos. Ainda há essa personalidade hoje e há o modo como se sente com relação às pessoas que tentam forçar a barra. Ele se sente desconfortável com isso.”

“Definitivamente faz mais o tipo recluso”, acrescenta Liam. “Neil apenas aprecia sua privacidade. Somos todos diferentes nessa perspectiva. Ele pode parecer meio reservado ou rude com as pessoas, mas não é o caso. Só não se sente obrigado a ser tão acessível quanto algumas pessoas acham que ele deveria ser, ou estar tão disponível como algumas pessoas acham que ele deveria estar.”

“Neil é um supercara”, concorda Terry, “mas não gosta de ser forçado a ficar sob os holofotes quando não está no palco. Essa é a prerrogativa dele e eu o admiro por isso.”

“Foi uma espécie de ponto de virada para Neil”, confirma Alex. “Acho que foi quando ele começou a ter dificuldades em estar na estrada, em viver sob os holofotes, obviamente. Como vocês sabem, eu já sou um pouco mais tranquilo nesse sentido.” Numa perspectiva mais positiva, Alex acrescenta que no palco “é provável que o solo em ‘Limelight’ seja o meu favorito para tocar, e sinto como se realmente tivesse acertado na fluidez, então é muito, muito gratificante para mim. A coisa toda é muito elástica. Nem sempre é fácil fazer com que tudo seja bem circular de uma parte para a próxima. Mas, quando acontece, é uma curtição. Os vocais de Geddy

também se ajustaram um pouco. Não eram mais tão estridentes como nos anos 1970. Havia uma energia maravilhosa quando fizemos aquele disco. Ainda éramos bem jovens. Acho que estávamos com quase 30 anos, então havia muitas coisas positivas acontecendo”.

Neil contribui falando da música em si: “Não eram canções comerciais per se. Talvez só uma – ‘Limelight’ – tem versos e refrãos de uma forma mais convencional. Mas o ritmo é todo diferenciado; os outros caras tocam em 6/4 e eu toco 4/4 em cima disso”.

Sobre o segundo uso da citação de Shakespeare em As You Like It [Como gostais], Neil também faz referência a essa obra na faixa seguinte desse mesmo disco quando escreve “caught in the camera eye” – “flagrado no olho da câmera”. Na canção “The Camera Eye”, o fotógrafo é celebrado, enquanto em “Limelight” é uma das causas de irritação.

Quatro músicas e, surpresa, o disco é completamente hard rock. “É engraçado que você diga isso porque nunca pensei no álbum dessa forma”, continua Neil. “Elas são mais pesadas. Mas a atitude sempre foi essa, fazer canções mais encorpadas e duras. Era pesado de um modo bem controlado, penso eu. Os sons não eram feios, eram bem sofisticados. É como o equilíbrio entre o progressivo e o pop – é tudo essencial.”

O lado B de Moving Pictures abre com “The Camera Eye”. Com 10:55, seria a última música do Rush a ultrapassar dez minutos de duração. Saindo pacificamente de um fade com pilhas de sintetizadores, Neil logo se junta à banda com rudimentos de caixa, construindo devagar o drama com os pratos, os bumbos e os tom-toms. De forma interessante, ele admite “blefar” com o trabalho de rudimentos, apesar de apreciar os tambores marciais.

“Os equipamentos mais recentes tinham essa tendência de estimular a criatividade”, observa Paul Northfield, “porque era uma oportunidade de tocar com uma nova paleta, seja com o equipamento de gravação ou os próprios instrumentos. Moving Pictures foi a primeira vez que tivemos um sintetizador polifônico, porque Geddy havia adquirido um OBX, cuja presença se faz sentir particularmente em ‘The Camera Eye’. Essa foi a primeira vez que os teclados apareceram com maior ênfase. Houve um overdub de piano tocado por Hugh Syme em ‘Different Strings’, em Permanent Waves, mas foi quase como um convidado especial. No caso da banda em si, todos os teclados antes de Moving Pictures tinham se resumido a apenas uma linha melódica com Minimoog, cordas agudas isoladas e pedais Taurus, os quais forneciam um fundo para o trio. Uma vez que se chega a Moving Pictures, o OBX apareceu e lhes deu a oportunidade de ter sons de teclado mais texturizados. Era o que parecia moderno na época. Essa foi uma grande mudança, embora a dinâmica de trio com guitarra, baixo e bateria fosse muito forte naquele tempo.”

Quase quatro minutos de música se passam antes que se entre na letra, aplicada sobre um compasso estranho, distinguido pelo toque de Alex no violão. Em relação ao tema do álbum, a canção é bastante cinematográfica, expressando o agito de Nova York na primeira parte e Londres na segunda. A imagem de um fotógrafo na rua congelando o movimento é levemente sugerida. Apoiando o tema dos filmes aqui, a banda fez uso de um sample de multidão do primeiro filme do Superman. O título da música é um aceno de Neil para John Dos Passos, que usou a expressão na trilogia ficcional sobre os Estados Unidos, cujo terceiro livro é intitulado The Big Money, também título de um dos sucessos do Rush.

Como Neil escreveu para a *Modern Drummer*: “Um bom exemplo do princípio da edição é o par de longas viradas que introduz cada seção de voz na segunda metade de ‘The Camera Eye’. Eu queria alguma coisa realmente especial e emocionante ali, mas não queria que fosse organizada ou pré-arranjada. O único modo de capturar aquele espírito de abandono selvagem é que seja dessa forma. Cada vez que fazíamos um take da música, eu fechava os olhos nessas seções, deixava solto e tocava. Podia ir do ridículo ao sublime, mas fui capaz de escolher as melhores viradas, as mais emocionantes para a faixa final. O que resume mesmo tudo isso é que é sempre você tocando. Editar apenas lhe dá a oportunidade de escolher o melhor que se pode fazer. Uma boa analogia entre tocar ao vivo e gravar no estúdio é a diferença entre conversar e escrever. Quando se está escrevendo, pode-se riscar as palavras imprecisas ou desnecessárias e substituí-las ou trocá-las até que se chegue à essência do que se queria dizer. Ainda são suas palavras. Apenas estão mais refinadas e retificadas dentro da forma ideal. No caso de ‘The Camera Eye’, eu tive que ir para casa e aprender como tocar ao ‘acaso’ de modo que pudesse tocar assim ao vivo!”.

“Witch Hunt” traz o subtítulo “Part III of ‘Fear’”. Neil estabelece três teatros do medo: essa relacionada à mentalidade de manada, “The Enemy Within” relacionada às fontes internas de medo e “The Weapon” relacionada a “como o medo é usado contra nós”. Só depois, em *Vapor Trails*, haveria uma parte IV chamada “Freeze”.

Peart observou no programa da turnê de *Moving Pictures*: “‘Witch Hunt’ foi a vencedora na categoria canção mais reescrita da história, porque era muito difícil de se compreender. Mas nossa intenção sempre foi usá-la como um ‘número de produção’ do álbum, na tradição de músicas como ‘Different Strings’, ‘Madrigal’ e ‘Tears’.

Isso nos liberta da prática costumeira de compor como se tocássemos ao vivo, mantendo a disciplina de um trio. Serve como um tipo de veículo de experimentação e indulgência. Por exemplo, usamos os talentos de Hugh Syme nos teclados, e toda a bateria foi gravada duas vezes (como se fossem dois bateristas) num único verso, enquanto em outro a percussão foi criada gravando cada som em separado. A introdução foi um empreendimento muito estranho, já que montamos um ‘Coro de Turba’ lá fora na neve e o som de uma ‘criança assustada’ no começo. Embora o principal esforço do nosso trabalho sempre tenha sido direcionado para o show ao vivo, é bom tomarmos uma pequena dose de indulgência dentro do estúdio!”.

Vasculhando as ruínas do Le Studio em 2014, Neil explicou: “Essas escadas velhas, em ruínas aqui... Foi naquela escadaria onde nos posicionamos numa noite no começo do inverno e gravamos a introdução para ‘Witch Hunt’. E eu era o agitador – ‘Estamos aqui para proteger nossas crianças!’ – e essas coisas todas. Havia várias pessoas entre membros da nossa equipe e funcionários do estúdio e assim por diante, todos de pé na escada gravando essa introdução de ‘Witch Hunt’ bem ali”. Alex lembra que durante essa sessão fazia bastante frio, que logo se tornou suportável graças a uma garrafa de uísque escocês que passou de mão em mão.

Musicalmente, há um riff lento e bem pesado, oscilando entre agonizante e envolvente quando Hugh se junta à banda com o sintetizador. Neil toca e mostra como tornar uma faixa lenta interessante, fazendo as viradas passarem de uma caixa de som para outra, mudando a acentuação.

Ele explicou o efeito para a Modern Drummer: “Sendo uma música cinematográfica, ‘Witch Hunt’ também permite criar uma atmosfera com efeitos incomuns de percussão, dos quais me

aproveitei totalmente! Esvaziei meu arsenal usando um bumbo gong, sinos de vento, glockenspiel, carrilhões, conga, cowbell, vibraslap, vários efeitos eletrônicos e em um trecho dupliquei toda a bateria. Foi divertido. O ‘conjunto de percussão’ no segundo verso foi bem interessante de fazer. Quando gravamos a faixa-guia, deixei esse trecho praticamente todo em branco e retomei para fazer o overdub de cada seção de bateria em separado. Usei sons e perspectiva diferentes em cada elemento para criar um efeito dramático das coisas para parecer ora muito distante, ora muito próximo. Também removi as membranas inferiores de cada tom-tom nessa faixa para obter um som mais primitivo, mais sombrio.”

Moving Pictures fecha numa nota futurista, com “Vital Signs” parecendo Gary Numan ou Joy Division – um casamento pós-punk entre instrumentação tradicional pesada e eletrônicos. O Oberheim é usado para criar um lick sequenciado que Geddy às vezes imita no baixo, às vezes não. A guitarra é usada para dar à canção uma pegada de reggae, assim como a construção percussiva de Neil um pouco ao estilo de Stewart Copeland.

Neil escreveu no programa da turnê: “Nós tínhamos deixado de propósito uma canção sem composição, com a intenção de escrevê-la direto no estúdio, já que havíamos alcançado bons resultados fazendo isso anteriormente. Músicas como ‘Natural Science’ e ‘The Twilight Zone’ se beneficiaram da pressão e espontaneidade desse contexto, embora na época tenham sido concluídas pela força das circunstâncias, sendo que nesse momento nosso plano incluía um espaço para plano nenhum. ‘Vital Signs’ é o resultado final disso. Eclética ao extremo, abriga uma variedade de influências estilísticas, indo dos anos 1960 até o presente. Liricamente, é derivada da minha resposta à terminologia do ‘Technospeak’, a linguagem dos

eletrônicos e computadores, que em geral parece um paralelo à máquina humana nas funções e interrelações que empregam. É interessante, e talvez irrelevante, especular se impomos nossa natureza nas máquinas que construímos ou se elas são meramente governadas pelas mesmas leis inescrutáveis da Natureza assim como nós (talvez Leis de Murphy?). Não importa!”

“Geralmente em cada álbum há uma canção que escrevemos de forma espontânea, bem no último minuto, que foi o caso dessa faixa”, confirma Geddy. “Essas músicas em geral acabam nos levando para uma direção totalmente diferente, como aconteceu com ‘Vital Signs’. Foi meio que uma precursora por nos envolver mais com sequenciadores. É um som de último minuto, e eu adoro essas músicas feitas de última hora, porque você as escreve e as grava num curto período e requerem mínimo esforço cerebral. Há muita espontaneidade – no estilo ‘vai lá e faz’ – e acaba sendo muito divertido.”

Terry, talvez por já ter visto de tudo no Reino Unido, não estava muito de acordo em incluir a influência do reggae no rock e no Rush – veja o companheiro de turnê e amigo canadense Pat Travers e a vibe ganja aplicada ao álbum de 1980, *Crash and Burn*.

“Não”, ri Brown. “Francamente, já tinha sido feito antes. Mas acho que na época em que terminamos de produzir as faixas, elas tinham as próprias qualidades únicas do Rush. O reggae apenas estava lá... The Police estava fazendo, e fazendo muito bem, e tendo muito sucesso com isso, então eu não estava totalmente convencido de que era uma coisa na qual deveríamos investir muito tempo para desenvolver. Mas acho que o que fizemos, fizemos bem feito. Não era aquela coisa mainstream; eu apenas não tinha certeza se era algo singular do Rush e original naquele ponto. Tinha minhas dúvidas, mas

as músicas eram boas e foi apenas uma questão de trabalhar essas influências para torná-las mais alinhadas com a banda. Acho que conseguimos acertar tudo isso, no final das contas.”

Neil comenta: “Em ‘Vital Signs’ eu queria um som eletrônico para esse verso em questão. Então, sim, em Moving Pictures usei um pad de caixa de bateria eletrônica pela primeira vez; acho que havia pads para tocar aquilo. Antes disso, Permanent Waves ainda tinha muita percussão orgânica – nada de eletrônicos”. É um gesto interessante que na verdade serve para fazer o estampido em uníssono de Geddy e Alex parecer mais pesado. Realmente é bem interessante, porque é o mais fofinho dos sons de caixa, sem chimbal, componente elétrico ou outro, e só uma sugestão bem de leve de um bumbo. No final da faixa, Peart está de volta ao kit imenso, demonstrando como o reggae heavy metal progressivo se pareceria no futuro.

Neil fala de todos esses novos caminhos musicais: “Não desconsiderando o final dos anos 1970, porque havia muitas coisas fermentando ao nosso redor. O fato de que sobrevivemos a isso só foi possível porque éramos jovens o bastante. Eu me tornei um grande fã quando comecei a escutar Talking Heads, e quando comecei a ouvir The Police e Ultravox e todas essas novas bandas inglesas. Eu adorava. Como fã de música, aquilo era o som da minha geração. Eu tinha ainda 20 e poucos anos na época e era um grande fã de música, ouvia coisa nova o tempo todo. Então entrei na onda de imediato – nós todos – e se tornou parte de nossa percepção. Geddy era um grande fã de Elvis Costello.

“E diferentemente de outros músicos um pouco mais velhos que nós e que pensavam ‘Isso é lixo. O que eu tenho que fazer, esquecer como se toca?’, nós queríamos compor canções mais curtas, com mais pegada, mas ainda queríamos fazer riffs. Queríamos usar as

técnicas que havíamos desenvolvido sozinhos e em grupo. Não víamos isso como coisas mutualmente excludentes. Assim poderíamos desenvolver ‘The Spirit of Radio’ e músicas mais curtas, mesmo depois de lançar os épicos. Mas o eletrônico e o reggae eram coisas que eu estava ouvindo na época, que estávamos ouvindo.

“Nós todos tínhamos concordado que era o que iríamos fazer. E sim, isso realmente nos levou para Moving Pictures, quando, como eu costumo descrever, nos tornamos nós. E tudo foi ótimo – algo pelo qual tenho um carinho imenso, e ainda tocamos algumas daquelas canções e fico contente que as tenhamos feito daquela forma –, mas Moving Pictures... Nós alugamos a fazenda de Ronnie Hawkins em Ontário, trabalhávamos lá durante a semana e íamos para casa nos finais de semana, muito civilizado. E agora, quando retomo essas músicas, consigo me lembrar muito bem de como elas nasceram. A canção emblemática nesse sentido realmente é a última faixa, ‘Vital Signs’. Todas as outras músicas, repito, ainda adoramos tocá-las; não há qualquer problema com isso. Sempre é um prazer tocar ‘Red Barchetta’. É sempre difícil e gratificante quando toco do jeito certo. Mas a canção mais diferente era ‘Vital Signs’, em que usamos um sequenciador pela primeira vez e usamos batidas com bastante influência de reggae e ska, e absorvemos o que havia ao nosso redor. Essa é a parte crítica da banda como uma unidade sintetizadora de absorção de tudo o que está ao redor.

“O que aprendi a fazer mais liricamente”, continua Neil, “e o que nós fizemos estilisticamente foi ouvir e aprender muito com outros grandes estilos musicais.

Eu lembro que li na época uma afirmação de Ray Davies: ‘Nunca ouço música porque ela pode me influenciar’. E isso é uma coisa tão bizarra de se dizer. É tão bizarro quanto o que Eric Clapton

disse: ‘Quando ouvi Jimi Hendrix, quis colocar fogo na minha guitarra’, ou algum trompetista dizer que ‘quando ouvi Miles Davis, eu quis...’. Isso é tão errado. Quando eu ouço alguém excelente, quero ir para casa e praticar, não porque me sinta intimidado, mas porque penso: ‘Quero ficar bom desse jeito’. Realmente me sinto dessa forma.” “Eu me lembro de bandas como Thompson Twins e todas essas bandas britânicas com pretensão artística afirmando: ‘Ah, a guitarra morreu’”, continua Peart. “Você sabe, nada contra eles, mas era uma coisa transitória. Eu adorava a música pop dos anos 1980 na época, assim como passei por uma fase de orquestrações como Trevor Horn, e também quando os samples surgiram e se podia fazer essas coisas incríveis com produção. Eu adorava tudo aquilo, e parte permanece relevante até hoje. E, é claro, isso nos influenciou de certa forma, mas ainda éramos nós. Éramos basicamente uma banda de rock e ainda usaríamos nossa essência que conquistamos com tanta dificuldade. O material mais intrincado nunca seria abandonado, mas poderíamos estruturá-lo de um jeito diferente. À medida que aprendemos mais sobre arranjos, poderíamos admirar o estilo dos arranjos de algum artista e sermos influenciados por ele.

“Naquele tempo eu estava interessado na música africana, então ouvia King Sunny Ade – que era um artista nigeriano – e trazia esses ritmos para o Rush. Essa é uma razão pela qual havia tão pouca atividade solo de cada um de nós, porque realmente conseguíamos fazer tudo o que queríamos. Se eu me interessava por percussão africana ou reggae, podia trazer isso para dentro da banda. Ou se me interessasse pelas bandas British New Romantic ou pela bateria das big bands, podia ficar à vontade. Se Alex quisesse tocar guitarra clássica, ele podia. Se Geddy quisesse criar uma sinfonia com os teclados, podia fazer isso. Tudo se encaixava.

“Então nenhum de nós tinha aquela frustração de só um ser o compositor, por exemplo. Tudo é colaborativo. Todos se sentem igualmente valorizados e igualmente realizados, e ambas as coisas são importantes. Muitas bandas se separam tanto por uma sensação ressentida de falta de reconhecimento – ‘Ninguém me valoriza, eles só ficam olhando o vocalista’ – ou pelo fato de, por outro lado, ter todas essas canções que ninguém quer transformar em material do grupo. Todas essas coisas acontecendo na época foram parte do fermento que nos manteve saudáveis enquanto uma banda. Poderíamos absorver coisas amplamente e nos abrir para todos esses experimentos.”

“É o trabalho de cada músico manter os ouvidos atentos”, concorda Geddy. “Você tem que saber o que está acontecendo, ainda mais se quer se considerar atualizado, moderno. Precisa ouvir e precisa captar. Eu ainda sou influenciado pelo que escuto. Mas minha personalidade é tão dominante no que faço que, à medida que absorvo novas influências, elas simplesmente acabam sendo engolidas pela minha música. O som do Rush está concretizado, portanto agora podemos trazer influências para dentro e mudar de direção ou nos mover aqui e ali sem ser muito óbvio, porque nossas influências são muito diversas, por vezes obscuras, às vezes nem tão obscuras assim. Mas eu ouço certas coisas. Às vezes, ouço um fraseado vocal e penso: ‘Putá merda, cantei igual à Björk’. Mas ninguém vai fazer essa conexão, porque quem associaria as duas coisas? Só que eu amo a Björk e escuto os estilos de vocal dela o tempo todo, então é natural que isso venha à tona subconscientemente. Não é intencional, mas as influências, no geral, não são intencionais. Então acho que é importante ficar atento. Também penso que é importante que não seja óbvio.”

Com a conclusão de “Vital Signs”, a faixa mais revolucionária e peculiar do Rush até aquele momento, era chegada a hora da mixagem. Nesse ponto, o álbum sofreu um pequeno sobressalto.

“Tivemos problemas com uma fita estragada”, explica Paul Northfield. “Na época, usávamos fitas Ampex. No processo de mixagem, começaram a perder óxido. Então, cada vez que a fita passava pelos cabeçotes do gravador, no multitracker, tínhamos que limpá-los, porque precisávamos raspar o óxido deles. E essa é uma situação assustadora porque, quanto mais se tocava a fita, mais ela se deteriorava. Felizmente, isso aconteceu com poucos rolos e demos um jeito de concluir o processo. Mas foi bem preocupante e é o tipo de coisa que causa uma tremenda dor de cabeça. Eu lembro que os últimos dias de mixagem foram terríveis, com muita perda de tempo e muitos problemas técnicos com as máquinas não funcionando direito, e as fitas se deteriorando, a mesa de som fazendo barulhos estranhos.”

Continua Paul: “Lembro que Alex e eu ficamos totalmente bêbados quando tudo terminou. Quando estavam colocando o álbum em ordem, eu estava completamente incapacitado. Só fiquei sentado numa cadeira no dia seguinte à finalização da mixagem, enquanto o álbum era colocado na sequência certa e as fitas cortadas e emendadas, porque eu mal conseguia ficar em pé. Quando estávamos fazendo as cópias a fim de levar para casa e todo mundo se preparava para ir embora, foi muito intenso. Foi a combinação de dez semanas de trabalho, 12 horas por dia. Sem levar em conta as 12 horas diárias trabalhando, também jogávamos voleibol até quatro ou cinco da manhã, para no dia seguinte voltarmos ao estúdio ao meio-dia ou uma da tarde. Ninguém questionava a insanidade que era

trabalhar de 12 a 14 horas por dia e jogar duas ou três horas de vôlei. Parecia uma boa ideia na época, então era o que fazíamos”.

Moving Pictures foi um imenso sucesso, chegando ao número 1 nas paradas canadenses, número 3 na Billboard norte-americana e também no Reino Unido. O álbum atualmente tem quatro discos de platina tanto no Canadá quanto nos Estados Unidos. O Rush tinha atingido uma escala grandiosa, e isso foi reforçado pelo diretor de iluminação da banda, Howard Ungerleider, que tornou o show maior e mais bonito.

Vic Wilson, cofundador da Anthem Records com Ray e empresário responsável pelas turnês na matriz da empresa, observa: “O dinheiro aumentou, e é claro que o custo da produção também. Costumávamos produzir álbuns de maneira bem razoável. Mas então eles começaram a fazer viagens para a Inglaterra, e tudo passou a ficar caro, mas havia dinheiro suficiente para cobrir as despesas. O show foi ficando cada vez mais intenso a cada turnê. O palco era um dos melhores do mercado naquela época. Já usávamos aquelas luzes de pista de pouso de aeroportos antes de todo mundo. Também usávamos flash pots para pirotecnia, embora todo mundo tivesse um desses naquele tempo. Mas Howard era o melhor técnico de iluminação do mercado. E ele fazia toda a parte de iluminação e era diretor de turnê da banda”.

“Já sentíamos isso com Permanent Waves. ‘The Spirit of Radio’ foi uma música muito importante para nós, se não em todos os Estados Unidos, mas em áreas dos EUA, Canadá e Europa”, explica Geddy, contextualizando o sucesso do novo disco. “Comercialmente e enquanto banda em turnê, nossa reputação estava se concretizando e avançávamos como atração principal em meio a isso. Então quando Moving Pictures surgiu, começamos a nos mover mais rápido. Os

discos continuavam vendendo e nosso público se manteve unido, e claramente nos tornamos a atração principal nessa época. Foi muito gratificante. Porque esperamos fracassar com tudo o que produzimos [risos]. Não sei se isso tem a ver com a minha criação, como alguém dividido entre pessimismo e otimismo, ou por causa de tantos desapontamentos que tive quando era um jovem músico, mas você para de esperar o sucesso e começa a esperar o pior, e tudo que consegue conquistar faz você se sentir bem. É um jeito bem judeu de ser, tenho que lhe dizer. Acho que é meio deprimente se pararmos para pensar. Mas nós não esperávamos isso, de verdade, e mesmo assim as coisas continuaram a acontecer. Esse disco nunca parou por ali. Não teve como voltar atrás depois desse ponto.”

Mas isso não significava que a banda seria aceita pelos críticos. Neil entrou numa discussão famosa com a revista Creem, e a guerra fria continuou. Além disso, na época havia certa inveja no ar. O Rush não era só uma banda ridícula, mas os caras eram também ricos e ridículos.

“Sem dúvida, e me refiro às críticas, fomos relegados à categoria de fora da moda”, reflete Geddy. “E isso nos impediu de fazer parte abertamente do mainstream, por mais estranho que pareça. Também evitou que recebêssemos qualquer avaliação crítica de fato, porque o fator moda era mesmo importante do ponto de vista dos críticos, do ponto de vista dos jornalistas. Fomos designados como invariavelmente fora de moda, e nenhum jornalista iria mudar para valer sua visão sobre isso. Agora veja só: desde então, tenho recebido cartas de críticos daquela época dizendo que enfim eles nos entenderam. Recentemente, recebi uma carta de um jornalista que trabalhou no Globe and Mail pedindo desculpas por todas as críticas

ruins que escreveu porque finalmente ele entendeu, levou um longo tempo para isso.

“Então você está imbuído desse invariável rótulo de fora da moda, e isso impede que se alcance divulgação da imprensa mainstream e aceitação da rádio mainstream. Nossas músicas eram longas demais para tocar nas rádios, então o que somos nós? Somos uma banda em turnê que está alcançando cada vez mais pessoas, mesmo que não seja do circuito convencional. E no Canadá, acho que éramos mais vistos como uma banda convencional. Lá não há as mesmas barreiras no rádio por causa da CanCon – a questão do conteúdo canadense.”

Geddy se refere aqui a uma lei do governo do Canadá que obrigava as rádios a tocar certa porcentagem de conteúdo canadense, o que foi determinado por alguns fatores. O Rush preenchia todos os requisitos, sendo o mais canadense que se pode ser. Essa lei é uma pitada de protecionismo engenhoso que permitiu o desenvolvimento de muitas bandas do país, embora vários críticos e diretores de programação das rádios reclamassem que certos grupos não mereciam atenção. “Nossas rádios eram mais simpáticas ao talento canadense, então nos beneficiamos disso”, continua Geddy. “Recebemos um impulso graças a essa coisa de CanCon. Sabe, por melhores intenções que tivessem ao legislar sobre a música canadense, para que ela tivesse mais exposição, o que faz essencialmente é apresentar a música local de sucesso com mais frequência. Assim as bandas bem-sucedidas no Canadá tiveram ainda mais sucesso graças à CanCon, mas artistas menores ainda têm dificuldade de conseguir entrar nessa margem de 30%.

“Então você tem uma banda com uma imagem diferente em muitas regiões distintas do mundo e mesmo assim não é capaz de se

tornar uma banda mainstream. Trata-se de um ponto interessante, mas de certa forma, não vale a pena lamentar. Deixando os críticos de lado, um modelo para se sentir confortavelmente parte do circuito convencional são as vendas de ingressos, e nesse departamento o Rush sem dúvida é uma banda popular. Eram artistas que estavam tentando se aperfeiçoar, aprender coisas. O que tem de errado com se esforçar seja lá o nível em que você está começando?

“Somos um tipo de corrente própria”, reflete Ged, “não é a convencional, mas não fica muito longe disso. De certa forma, sempre gosto de pensar em nós como a mais popular banda cult do mundo. Mas tudo parece estar mudando agora. Estamos presentes em filmes e revistas, e acho que isso se deve simplesmente aos nossos fãs que se tornaram adultos e agora se encontram em posições de poder.”

E isso começou com *Moving Pictures*, afirma Terry. “Foi esse disco, não foi? Com certeza, para as massas que não eram fãs radicais do Rush. Esse seria o disco que eles citariam provavelmente acima de todos os outros. É o disco que de fato chegou às rádios e se tornou parte do mainstream. Fez uma grande diferença no modo como a banda progrediria a partir disso.”

Mas Alex nos traz de volta à realidade dos fatos. A verdade é que *Moving Pictures* saiu numa época em que a banda estava se livrando de uma montanha de dívidas devido aos gastos para gravar os discos e por investir todo o lucro nos shows. Fazer turnê não apenas tinha um alto custo, como garantia um lucro mínimo em todos os sentidos, e nesse momento a aposta era maior, com altos e baixos e nervos à flor da pele quanto a assumir riscos e aguardar o retorno.

“Dizer que não fez uma grande diferença seria provavelmente incorreto, mas ao mesmo tempo, não me lembro de ter mudado muito as coisas. Sim, começamos a receber um cheque um pouco mais

polpudo, mudamos para uma van melhor ou para um ônibus, acho, depois de usarmos uma motor home. Mas ainda trabalhávamos muito. Ainda ficávamos mortos de cansaço no final de uma turnê, como sempre. Foi ótimo tocar em shows lotados e subir um nível, quando se está tocando em arenas maiores e lotando o lugar várias noites seguidas. Isso sem dúvida foi empolgante. Ainda éramos bem jovens. Só estou tentando me colocar de volta naquele tempo. Foi realmente emocionante agora que parei para pensar. Fizemos shows imensos, Texas Jam e algumas dessas apresentações gigantescas.

“Eu quitei minha hipoteca”, ri Lifeson, procurando mais boas notícias. “A casa para onde nos mudamos ficou sem mobília por dois anos. Eu tinha dois filhos na época, então era legal começar a ter algum tipo de segurança financeira. Comprei uma minivan, acho. Como segundo carro [risos]. Não saí por aí comprando Ferraris e coisas assim. Mas sabe, houve seis, talvez quatro anos muito magros. Estávamos bastante endividados naquele período, fazendo o maior número de shows possível. Porque estávamos perdendo dinheiro todas as noites e sendo financiados pelos empresários. Quero dizer, passamos um ano inteiro sem receber pagamento, e isso foi difícil. Com família, aluguel de apartamento, todas essas coisas – no meu caso, vivemos graças aos nossos rendimentos do casamento, sabe, presentes que ganhamos, e sobravam cinco dólares no final de semana para comprar cigarros e outras coisas. Simplesmente não fazíamos nada. Dávamos uma volta no parque e brincávamos com as crianças – era o que a gente fazia. E estava tudo bem, eu estava perfeitamente feliz, era o modo como vivíamos.

“Mas levou um tempo para reduzirmos aquela dívida e criarmos uma base sólida. E isso só aconteceu no final dos anos 1970, quando conseguimos chegar a esse ponto. É claro, nos sentimos ótimos, mas

estávamos preocupados. Quero dizer, eu comprei uma casa em 1977 com meu primeiro cheque de royalties, e não era uma casa tão grande. Usei o valor total para dar entrada no imóvel. Não tínhamos dinheiro além do nosso salário, que era bem modesto na época. E lembro que tínhamos cases envoltos em aniagem, caixas de papelão com aniagem dentro delas, e uma TV pequena de 12 polegadas em preto e branco, e havia um sofá na sala, uma mesa de cozinha e duas camas. E, juro, era só isso mesmo. Duas hipotecas, e eu preocupado porque estaríamos enrascados caso alguma coisa acontecesse. Mas, felizmente, tudo deu certo.”

Para representar como era duro para a banda continuar na estrada, Vic se lembra de ter recebido um porta-canetas dos caras com uma plaquinha que dizia “Podemos ir para casa agora?”. “Sim, meu porta- canetas”, ri Vic. “Eles sabiam que precisavam fazer turnê, pois sabiam que era o que vendia discos. Nunca foi um problema. Talvez houvesse algumas exigências como: ‘Ok, nós queremos trabalhar só quatro dias por semana em vez de sete’. Sabe, nada absurdo [risos]. Mas era fácil trabalhar com eles.”

Havia sinais de que Moving Pictures estava gerando um grande impacto, segundo Alex. “Bem, sempre tivemos um bom relacionamento com as produtoras com as quais trabalhávamos. Elas passaram a ser muito generosas naquela época, portanto havia algo tangível que era possível ver – todos aqueles presentes. E não é que ninguém mais faça isso, mas havia os sorrisos. A plateia tinha mudado. Os fãs tinham mudado. Apareciam com mais frequência nos nossos hotéis.” Mas, afirma Alex, a imprensa continuou crítica. “Estávamos acostumados a receber críticas negativas na maioria. Não todas elas, mas aquela coisa típica, comparando a voz de Geddy ao Mickey Mouse inalando hélio.”

Quando se conversa com os integrantes da banda, tem-se a impressão de que as críticas ruins os incomodavam. Pelo menos Alex e Geddy, já que Neil sequer as lia. Ao mesmo tempo, Neil entrava em debates com críticos sobre política e uma questão fundamental: o que constitui boa música? Um exemplo clássico disso foi a troca de opiniões sobre os Rolling Stones na revista Creem. Essencialmente se resumia ao seguinte: se artistas eram pessoas que experimentavam e se esforçavam muito, como o Rush, ou aqueles que escreviam músicas que se conectavam ao público de uma forma óbvia (do contrário, por que falar dos Stones?). De certa forma, nesse contexto, o Rush era realismo e os Stones eram arte abstrata. É um dilema impossível de resolver. Ainda assim o público claramente estava adorando.

“Acho que Moving Pictures entrou nas paradas no número 2 ou algo assim”, diz Alex. “O que foi uma grande realização na época. A gravadora estava bastante animada, assim como nossos empresários. Mas honestamente, para nós, no final do dia, estávamos lá dentro do ônibus rumo ao show seguinte. E é isso que importa, ou era nisso que estávamos focados. De muitas maneiras, ainda éramos uma banda de amigos que se reuniram para tocar juntos. É o que parece na passagem de som quando nós três estamos lá em cima fazendo brincadeiras. Tocamos alguma coisa, seja lá o que for, antes de entrar na música para a passagem de som, e isso me lembra de quando éramos mais jovens fazendo palhaçadas. Essa ainda é a essência de quem somos.”

Alex continua sobre o novo sucesso da banda: “Ainda viajávamos tanto quanto fazíamos antes. Mas agora podíamos tirar umas férias mais bacanas, ir para as Bahamas ou algo assim, com as crianças. Por outro lado, na verdade não mudou tanto. Apenas

algumas coisas ficaram um pouco mais fáceis”. No final das contas, ele também conseguiu ajudar os pais. “Eu não gosto muito de falar sobre isso, mas é algo que se sente, certamente com os pais, você tenta retribuir de alguma forma. Meus pais são do Leste Europeu, fugiram da guerra, sempre foram muito focados em alimentar os filhos e lhes dar um bom lar. O dinheiro sempre era um problema. Depois disso, o dinheiro nunca mais foi uma questão. Retribuir é uma coisa maravilhosa, seja com algo grandioso ou pequeno. É muito gratificante.”

“Moving Pictures, em particular, caiu do céu”, reflete Ray Danniels, claramente lembrando o alívio financeiro que o álbum trouxe. “Foi o lugar certo e a hora certa. Quando recebi o disco, Geddy e eu, minha namorada na época e a esposa dele, fomos para Barbados. Eu estava com o álbum gravado numa fita cassete no meu walkman e ouvi o disco por uma semana enquanto estávamos lá. E meu sócio e eu não estávamos nos entendendo muito bem – ele não trabalhava tanto quanto eu, e muitas outras coisas. Escutei o disco e pensei: ‘É agora ou nunca’. Voltei para casa, comprei a parte dele, e basicamente tive que começar do zero de novo.”

“Eles mudaram”, reflete Vic Wilson. “Todo mundo muda. O que posso dizer? Todos mudam. Você começa a ganhar dinheiro e as coisas mudam! Todo mundo... Acontece com todos. Estavam ganhando dinheiro, e nós todos usávamos o mesmo contador. Eles não gostavam disso, então contrataram os próprios contadores. Estava tudo lá. O dinheiro deles estava todo contabilizado.”

De acordo com Liam, chegou-se ao ponto em que Geddy começou a aprender contabilidade, dando a entender que talvez não achasse que o negócio estava sendo administrado da melhor forma. “No final dos anos 1970, Ged e eu nos sentamos num quarto de hotel

num raro dia de folga. Ele estava praticando com o baixo e acho que eu estava só organizando as notas e os recibos da semana. E Ged se aproximou de mim sugerindo uma troca: se eu ensinasse a ele como fazer a contabilidade na estrada, ele me ensinaria a tocar baixo. E eu pensei: ‘Bem, sempre quis aprender a tocar um instrumento musical’. Nunca me senti satisfeito com aquele único ano tocando trombone no colégio, que poderia ter sido bateria se o professor me escutasse. De qualquer forma, por alguns dias, acho que Ged e eu brincamos com a ideia de eu o ensinar um pouquinho de contabilidade, e ele realmente me deu algumas aulas de baixo, mas acho que foi só isso.”

“Eles três são assim”, continua Birt. “De certo modo, são indivíduos inquietos e estão sempre exigindo de si mesmos ao extremo. Geddy se envolveu cada vez mais com o lado corporativo da banda. Em parte por causa da falta de interesse dos outros dois: preferiam não ter que lidar com isso. Não foi por total falta de interesse, mas eles simplesmente preferiam deixar Ged com essa parte, sabe, deixá-lo lidar com Ray, deixá-lo apertar aqueles botões e voltar para nós com as respostas que gostávamos de ouvir.

“Ged também gosta de ter uma visão geral da turnê antes de pegarmos a estrada, todos os aspectos de pré-produção, lidar com Howard e Alan e os cinegrafistas para se certificar de que todos os elementos estejam no lugar e tudo se encaixe. E lidar com o senso de humor que eles três têm, às vezes criar elementos cênicos diferentes para a turnê. Em certas fases, Geddy conseguiu as secadoras, as máquinas automáticas de doces, as churrasqueiras rotativas de frango. Sempre havia alguma coisa só para fazer o público pensar, e mais ainda para fazer rir. Eles todos meio que se delegaram papéis dentro da banda. Neil trabalha bem próximo de Hugh Syme na arte do álbum e nos créditos, esse tipo de coisa. Alex é provavelmente o cara

mais engraçado que você vai conhecer na vida. É engraçado por natureza. Consegue deixar qualquer um à vontade em qualquer lugar. Ele é o cara mais acessível da banda caso alguém esteja passando na rua e se aproxime para dar um olá. Alex vai se sentar e conversar, ele é muito aberto. Nenhum dos três tem aquela personalidade esnobe de pop star, mas Alex é o Sr. Cara da Rua, de verdade. Eles todos pegam um pequeno nicho e tudo se junta, e o resultado é um produto finalizado.”

Para Vic, deixar a nave-mãe da Anthem foi mais uma decisão pessoal. “Dezembro de 1980”, começa Wilson. “Nosso filho mais novo, James, nasceu em outubro daquele ano. As duas meninas, Tanya e Heidi... Tanya havia começado a escola e Heidi era dois anos e meio mais nova. E eu simplesmente fiz uma escolha – sair. Porque é sempre bom sair por cima. E é assim que tenho passado o resto da minha vida. Eu estava lá no café da manhã, no almoço e no jantar, com meus filhos. Eles cresceram com um pai presente. E consegui participar de todas as excursões da escola, porque eu tinha uma van naquela época. Levava a garotada de van.”

“Mas sou muito mais velho do que eles também”, continua Vic. “Simplesmente estava cansado de tudo. Falei para Ray que estava saindo. Então nos reunimos, acertamos um preço e foi isso. Eu saí. Entrei no meu carro e fui para casa. Deixei todos os móveis lá. Não foi nada difícil para mim. Foi uma decisão de negócios. Decisão de família, eu diria, uma decisão pessoal. São poucas as pessoas que podem fazer isso. E tive sorte o suficiente de estar nessa posição.”

Quanto à reação de Ray, Vic conta: “Ele tinha tudo na época. Como iria reagir? [risos] Tinha só que conseguir o dinheiro”.

A partir disso, era Danniels quem comandava o show sozinho. Ray conta: “Ouvindo aquele disco, ficou óbvio que seria um sucesso.

Fiquei embasbacado com aquele álbum – como fã e empresário, eu simplesmente sabia. Não posso dizer que sabia que 2112 seria o sucesso que foi, mas sabia que Moving Pictures seria imenso. E as rádios de rock tinham chegado ao ponto em que, para uma banda que precisava implorar para encontrar uma estação de rádio em cada mercado, de repente se tornaram formato dominante no começo dos anos 1980. Para usar Toronto como exemplo, havia duas rádios assim, mais uma que ficava fora da cidade. E em outros mercados havia duas, às vezes três estações em que podíamos tocar na época que a banda entregou um disco que teria ‘Tom Sawyer’ e ‘Limelight’ e algumas das canções mais populares do catálogo.”

“Começamos a sair do endividamento contraído na era de 2112”, continua Ray. “Ficou melhor, não há dúvida; foi como a noite e o dia. Podíamos tocar em grandes arenas. O Rush não era uma banda mainstream, mas estava começando a se tornar tão grande que havia outros artistas que queriam ter o som deles. E hoje há bandas mais novas chegando que estão citando o Rush como banda favorita, ou como uma de suas influências. Isso começou a acontecer naquela época. Então é possível ver uma mudança. Não estávamos mais no final da adolescência, de repente estávamos mais perto dos 30 anos, e éramos homens, não mais garotos, a banda começava a receber a atenção que costumava dar quando eles eram fãs. Estava começando a receber o retorno dos jovens.”

Por outro lado, Neil não parecia tão confiante quanto Ray de que o álbum seria um sucesso. “Não esperávamos que fosse mais bem-sucedido do que os outros”, observa Peart com relação a Moving Pictures. “Na verdade, nunca se espera isso, sabe? Como eu disse, nós adoramos cada um dos discos que já fizemos, mas não quer dizer que as outras pessoas vão adorar também. Espera-se que sim,

colocamos todo nosso esforço no álbum pensando: ‘Bem, como podem não gostar? Sabe, amamos tanto, os outros deveriam amar também’. A tendência é ver tudo isso de uma forma simplista. O resultado é que, bem, quando as pessoas não amam, não se espera mais algo diferente, e honestamente ainda não espero. Mas houve uma explosão da popularidade: quando antes tocávamos só uma noite numa cidade, de repente passamos a tocar duas noites seguidas na mesma arena.”

Neil essencialmente argumenta que, em 1980 e 1981, o Rush era uma espécie de banda “do momento”, a banda da qual todo mundo estava falando. E em certa medida é verdade. O final dos anos 1970 tinha sido de pouco proveito para o rock e o rock progressivo – a velha década dando espaço para a nova de fato representou algum tipo de demarcação. No lado do rock, o Van Halen mantinha a chama acesa, o AC/DC estava renovado e indo bem e, de repente, de maneira improvável, o mesmo acontecia com Ozzy Osbourne. Também havia a New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM), e onde o Rush se encaixava nisso era bizarro. Em essência, tinham tomado uma direção totalmente diferente em termos de influência. Mas, de momento, como Ray se referiu anteriormente, eles próprios se tornaram uma influência importante e precursores lendários e adorados.

Com o rock progressivo, o Genesis estava indo muito bem, mas o Yes se encontrava numa transição e não faria um retorno significativo antes de 1983 e do lançamento do álbum 90125. Mas tanto o Yes quanto o Genesis se modernizariam drasticamente – talvez o rock progressivo estivesse mesmo morto. O Asia não era particularmente uma banda progressiva, e do movimento New Wave of British Progressive Rock, apenas o Marillion alcançou algum

sucesso. Correndo em paralelo, houve a criação da MTV em 1981 e depois de dois anos, um aumento massivo no futuro do heavy metal com o surgimento do hair metal e do trash metal, primeiramente na Califórnia. O Rush fugiria de tudo isso (exceto da MTV – da qual participariam), mesmo que estivessem prestes a embarcar nas próprias alegorias oitentistas.

Neil continua sua análise com relação ao momento da banda sob os holofotes: “Realmente foram apenas aqueles dois anos, e meio que tudo recuou com Signals, um disco do qual o público não gostou muito porque era um álbum com teclados experimentais e muitas coisas bizarras acontecendo. E dali seguimos para Grace Under Pressure, que é outro ainda mais controverso. Mas Moving Pictures simplesmente chegou no verão certo com o tipo de música certa. Eu me lembro de estarmos em todos os tipos de lugares e ouvirmos ‘Red Barchetta’ tocando no rádio, e eu pensava: ‘Essa música está tocando nas rádios?!’

“Acho que é a mesma sincronia: 2112 surgiu exatamente no verão de Star Wars e Moving Pictures surgiu também na hora certa. A New Wave chegou e matou muitas bandas. Bem como o final dos anos 1960 matou muitas bandas do começo daquela década, e um monte de grupos com quem começamos na primeira metade dos anos 1970 não sobreviveu ao desgaste. Porque a única regra é se adaptar – ou morrer. Estávamos leves porque não tínhamos uma noção pré-concebida do que deveríamos ser. Não éramos uma banda de baladinha rock hard core ou algo assim, e nosso cabelo estava sujeito a mudanças – essas coisas.

“Portanto, muitas bandas dos anos 1970 eram tudo o que pareciam ser num sentido verdadeiro. E se tirarmos isso delas, o que poderiam fazer? Essa é a armadilha em que se meteram. Não podiam

fingir ser uma banda punk. Bem, nós também não, mas poderíamos fingir tocar as músicas que amávamos. E foi por isso que pudemos nos adaptar ao longo daquela época quando muitas outras bandas não conseguiram. Conseguimos andar na ponta dos pés por todas as mudanças dos anos 1980. Não éramos nada badalados, mas talvez como uma nota de rodapé com relação a essa ideia de que andávamos sorrateiramente pelo circuito convencional, o mainstream é que era badalado, e muito disso acabou nos ajudando a manter certo público limítrofe entretido, as pessoas que caminhavam em paralelo ao longo da mediana do circuito, assim como nós.”

Neil faz uma boa análise aqui com sua reflexão sobre onde a banda se posicionava com relação ao que era convencional. Mas são necessárias diferentes conotações dependendo de qual arco na trajetória do trio estamos observando. Na época de *Moving Pictures*, os discos do Rush eram adquiridos por uma multidão de garotos adolescentes fãs de hard rock. Porém, como Neil explicou, essa demografia estava se juntando à banda nas beiradas do mainstream, com Geddy, Alex e Neil educadamente incentivando os fãs a ler mais, se importar mais com a arte e ter um pouco de progressão em suas vidas. E se aspiravam a se tornarem músicos, bem, os caras ofereciam com entusiasmo uma clínica, mostrando aos garotos não apenas aonde o hard rock poderia chegar mas também como podia ser apenas divertido tocar “YYZ”, “Limelight” e “Tom Sawyer”.

CAPÍTULO 3. EXIT... STAGE LEFT

Talvez outro marco do sucesso crescente do Rush e de seu agora empresário solo Ray foi que, antes de iniciar a turnê de *Moving Pictures*, eles reservaram três noites no Wings Stadium em Kalamazoo, Michigan, para ensaios do seu maior e mais amplo show antes de finalmente se apresentarem ao público na quarta noite. Um mês depois do início da turnê, a banda voltaria para casa em Toronto e para uma triunfal sequência de três apresentações no Maple Leaf Gardens. Logo depois, os caminhões pegariam a rodovia 401 numa viagem de seis horas até Montreal, onde o show seria gravado para ser usado no segundo álbum ao vivo do trio, *Exit... Stage Left*, lançado em 29 de outubro de 1981. Também como parte do material do disco estavam dois shows em Glasgow, Escócia, em 10 e 11 de junho de 1980.

Entre Glasgow, que foi parte da campanha para promover *Permanent Waves*, e a turnê subsequente de *Moving Pictures*, o Rush faria algumas datas esparsas em setembro de 1980 como aquecimento antes de entrar no estúdio e trabalhar em *Moving*

Pictures. Houve alguns shows na costa leste norte-americana com abertura da banda novata Saxon representando a NWOBHM. Apresentaram versões preliminares tanto de “Limelight” quanto de “Tom Sawyer”, nenhuma delas muito diferente da versão final, inclusive com relação às viradas de Neil.

A razão pela qual o material data de um período tão anterior ao disco é que a banda estava gravando a turnê Permanent Waves para usar num álbum ao vivo que supostamente sairia antes de Moving Pictures, algo que os membros do Rush mencionaram em entrevistas da época, informando que englobaria apresentações em Glasgow, Manchester, Newcastle e no Hammersmith Odeon de Londres, além do documentário rock que seria filmado ao mesmo tempo.

“Nossa primeira turnê nos Estados Unidos foi abrindo para o Rush”, conta o baixista do Saxon, Steve Dawson, trazendo à tona as boas lembranças de tocar com o Rush. “Fantástico, brilhante. Quero dizer, dá para me imaginar, um cara de uma cidadezinha da Inglaterra, abrindo para o Rush, com provavelmente o maior baixista que já existiu, Geddy Lee? Ele veio conversar com a gente quando fazíamos a passagem de som. Eles tinham feito a passagem de som deles e estávamos fazendo a nossa, e Geddy veio até nós e conversamos sobre baixo, sabe como é. Eu era fascinado pelo som dele, porque Geddy toca com os dedos assim como eu. Não toca com palheta. Toca com os dedos, e eu ficava impressionado com o som que ele produzia. Ficava perguntando como ele fazia aquilo. E Neil era um cara quieto, ficava na dele, e o guitarrista passava o tempo todo no camarim construindo aeromodelos [risos]. Basicamente não tinham muito a ver comigo e os outros caras, mas Geddy foi muito simpático, um cara bem legal. De fato, falamos bastante do UFO, eu e Geddy, porque o UFO abriu para o Rush antes de nós, então

estávamos trocando histórias de Pete Way. O tempo passou rápido porque tínhamos muitas histórias para contar.”

Em abril de 1981 houve certo drama – embora não relacionado a Pete Way – quando Kim Mitchell abandonou a Max Webster, que estava abrindo para o Rush nos Estados Unidos até aquele momento. Em maio, os companheiros canadenses da FM começaram uma série de shows de abertura assim que o Rush encerrou a jornada no território norte-americano.

Abrindo as datas finais da turnê no começo de julho de 1981 estava a Joe Perry Project, o projeto solo do guitarrista do Aerosmith depois da implosão da “maior banda de rock da América”.

O guardião da sanidade na estrada, Howard Ungerleider, lembra muito bem da ocasião. Nos primeiros anos o Rush, é claro, tinha sido a banda de abertura do Aerosmith, e como Howard relata, “o Aerosmith tinha um diretor de turnê que não era um cara muito agradável. Eles tinham 600 luzes e nos deixavam usar apenas 16. Não permitiam que jantássemos com a equipe do Aerosmith. O Rush só podia comer as sobras. Nosso *rider* técnico era modesto, pedíamos um engradado de cerveja canadense, uma marmita e um pouco de água. E certo dia, deve ter sido o diretor de turnê deles, o cara chegou e nos disse: ‘Vocês estão nos Estados Unidos agora, vão beber cerveja americana’. Além disso, não podíamos fazer a passagem de som até que os portões abrissem. Quando abriam e a multidão começava a entrar, levávamos o equipamento para o palco e depois ligavam o PA na metade do volume. E isso se prolongou por 70 shows.

“Eles tiveram o castigo merecido quando Joe Perry saiu do Aerosmith anos mais tarde. Ele não conseguia fazer turnê porque não

havia bandas na estrada. Havia apenas uma banda em turnê, e essa banda era o Rush. Muitos agentes entraram em contato com o empresário do Rush e disseram: 'Veja bem, o Joe Perry pode entrar na turnê? Vocês estão em turnê'. E nós: 'Claro, Joe Perry, com certeza'. Fui conversar com Geddy, e ele me disse: 'Qualquer coisa que estiver no *rider* técnico deles, quero que façam o dobro'. E eu disse: 'Sério?', e Geddy: 'Sim, e garanta que façam a passagem de som com acesso ao sistema total, e quero que vocês sejam gentis para dar um tapa de luva'. E eu perguntei: 'Geddy, tem certeza?', e ele disse: 'Tenho certeza'. Geddy é um homem de classe.

"Três meses se passaram, e certo dia eu estava no camarim e Geddy perguntou: 'Joe Perry está aqui?'. Eu respondi: 'Sim, está no camarim dele'. E ele me disse: 'Você poderia ir até lá perguntar se posso passar para dar um olá?'. Joe falou: 'Ei, com certeza, claro, ele pode vir'. Geddy e eu fomos até lá, entramos no camarim do Joe, e Geddy disse: 'Oi, Joe, como está?'. E Joe disse: 'Ótimo, cara'. Geddy perguntou: 'Está conseguindo fazer a passagem de som todos os dias?'. E ele diz: 'Ah, sim, tudo ótimo'. 'Estão trazendo comida e essas coisas?'. Ele respondeu: 'Sim, mais do que pedimos. Realmente, tudo está ótimo'. E Geddy perguntou: 'Você está se divertindo?', 'Sim, com certeza'. Geddy então disse: 'Bom, isso é ótimo. Porque eu jamais iria querer que você se sentisse mal como me senti quando fazíamos turnê com o Aerosmith e eu estava abrindo para vocês'.

"Tivemos outras bandas que também diminuíam o PA, 'Foda-se aquela banda do Canadá'. Os caras ficavam paranoicos, pagando o PA, pagando as luzes. Então essa foi a adversidade que mantive em privado antes de nos tornarmos atração principal. Uma trincheira

longa e lamacenta. Centenas de shows. Essas são as coisas com as quais tive que lidar diariamente.”

Mas Howard tem boas memórias dessa turnê, em termos da própria evolução como diretor de iluminação. “O que me fez mesmo despertar para isso foi quando montei três estruturas sobre a banda durante a turnê *Moving Pictures*. Simplesmente adorei poder usar a estrutura como uma caixa, embora não fosse quadrada, mas sim circular. Pude instalar tudo acima da banda e fazer as coisas.”

A apresentação do Rush no palco naquele momento trazia um filme projetado ao fundo, pirotecnia e gelo seco, o que era estimado no total num show de 40 mil dólares. Os cálculos finais da turnê chegaram a 4 milhões de dólares de renda com 905 mil pagantes em 79 shows. Mas naquele ponto havia recursos para custear a despesa extra, como explica Alex: “Quando *Moving Pictures* finalmente foi lançado, conseguimos pagar nossas dívidas por completo. Além disso, nos ofereceram para renegociar e assinamos um novo contrato. Foi quando muitas preocupações se dissiparam”.

Tony Geranios, desde 1977 um importante membro da equipe creditado em Exit... Stage Left como “manutenção de guitarra e sintetizadores”, observa que o Rush “sempre oferecia valor em troca do dinheiro do ingresso. Depois que os teclados começaram a se tornar uma parte habitual do som da banda, Geddy ficava preso ao instrumento com frequência, assim como Alex aos pedais. Acho que existia certa preocupação de que não havia ação suficiente no palco. Eles sentiam que deveriam estar correndo pelo espaço, agitando a galera. Foi então que o vídeo se tornou um elemento importante. À medida que o tempo passava, as coisas começaram a fluir. Os projetos de iluminação de Howard... Não consigo pensar numa turnê em que eu não tenha ficado totalmente embasbacado pelo que ele

conseguia fazer. Era uma produção de mídia completa. Havia lasers, havia luzes, vídeos, música, e para mim, tudo isso se alinha à filosofia da banda”.

Geranios faz uma analogia interessante entre os shows e a criação dos álbuns: “Cada nova turnê sempre me deixava impressionado. O nível de musicalidade estava num determinado plano, mas então o nível de criação estava num plano 20% mais elevado, e sempre foi desse jeito, de um álbum para outro. Eles tentavam entregar uma coisa que não haviam apresentado antes, firmar musicalmente um posicionamento que não tinham sido capazes de executar ou sequer haviam considerado antes. Tudo estava sempre um estágio à frente. A progressão com a música deles é a mesma que acontece com os shows. Cada apresentação tinha a própria porção de magia ou de adição a ela, mas todos se calibravam em favor da diversão”.

Mas isso não significa que as coisas sempre fossem tranquilas. “Nós tivemos momentos bem difíceis com os teclados e também com o projetor do fundo do palco”, continua Geranios. “Eu lembro um dos primeiros shows, depois que compramos um projetor de 35 mm. Lee Tenner era o operador dele na época. Estávamos montando o andaime, e acho que os caras que estavam trabalhando cometeram um erro, e o projetor caiu seis metros de altura e se espatifou no chão. Foi um horror.”

Depois houve aquela vez durante a turnê Hemispheres, em 27 de março de 1979, quando o April Wine abriu para o Rush.

“Sim, tivemos um intervalo de uma semana, uma semana e meia, e iríamos recomeçar a turnê em Salt Lake City. E eu estava com problemas de aterragem com o Oberheim. Então tive que mandar o Oberheim para o conserto, e a assistência técnica iria me

mandar o equipamento de volta direto para Salt Lake City. Nós receberíamos o equipamento um dia antes do show começar. Era assim que todo mundo sempre trabalhava, para se certificar de que a equipe e tudo mais estivessem lá um dia antes da apresentação para não haver confusão.

“Liguei para a fábrica da Oberheim, e eles disseram: ‘Sim, já mandamos para a transportadora’. Ele me deu um número de rastreamento, e eu telefonei perguntando sobre o teclado, e os caras disseram que não estavam com o equipamento. Passou um dia inteiro, e no dia seguinte, que era o dia do show, telefonei de novo e disse: ‘Não consigo achar essa coisa, ninguém tem registro de nada’. E o pessoal da Oberheim falou: ‘Já retornaremos para você’. Cerca de uma hora mais tarde eles me ligaram e disseram: ‘Bem, ainda está aqui no pátio da transportadora. No aeroporto. O case é grande demais para passar pelas portas dos aviões que voam até Salt Lake City. Olha, podemos colocar num caminhão, mas vai levar oito horas até aí’. E já era meio-dia.

“Então liguei para meu contato lá, um cara legal, que não pensa só em dinheiro, realmente era um ótimo negociante. Ele me contou que havia esse cara para quem eles tinham mandado um Oberheim, um cara na região de Salt Lake City tinha um teclado desses. Peguei o número do sujeito, telefonei e consegui falar com o colega de quarto dele. E falei: ‘Preciso desse teclado para hoje à noite. Você pode alugar para nós?’. ‘Ah, claro, 100 dólares’. ‘Bem, ok’. Cerca de 20 minutos depois, recebi uma ligação: ‘Dá para pagar 200 dólares? Eu falei há pouco com o meu amigo. Ele quer 200 dólares’. ‘Pode ser 200 dólares, aqui, ok’. Então buscamos o teclado, mas durante a passagem de som eu ainda não tinha conhecido o dono do Oberheim. O colega de quarto dele havia trazido o teclado porque o dono estava

trabalhando. Fui até o equipamento com Geddy para mostrar como usar o teclado e fazer tudo

funcionar porque não tínhamos a interface. Então pegamos qualquer coisa para dar um jeito naquela noite e tudo ficaria bem.

“Estávamos no começo do show, e eu estava posicionado do outro lado do palco, no lado de Alex, que é onde sempre fico na maior parte do tempo. O dono do teclado começou a se aproximar pela lateral do palco, onde Geddy se posiciona. Ele estava se aproximando, e na época a National Sound era responsável pela sonorização. Havia um cara chamado Dave Berman. Dave olhou para esse sujeito se aproximando e perguntou: ‘Cadê seu passe?’. ‘No meu bolso’. ‘Coloque o passe no pescoço. Não pode subir aqui sem o passe’. ‘Posso fazer o que eu quiser’. E subiu mais dois degraus. Dave deu um soco bem no meio da fuça dele, chegou a cortar o lábio. Enquanto o segurança carregava o cara para fora, várias pessoas ao redor ouviram: ‘Mas aquele ali é o meu teclado em cima do palco’ [risos]. Nós levamos um processo por causa disso.”

Sem pegar a estrada naquele verão, o Rush acampou no Le Studio para repassar o que Neil estima terem sido 50 rolos de fita. O crédito de produção também iria para Terry Brown, com engenharia de Paul Northfield. Um bônus daquele retiro de verão idílico foi a composição e a gravação de “Subdivisions”, que logo seria a faixa principal do álbum seguinte da banda.

Terry conta: “Havíamos gravado em várias cidades diferentes, e tivemos que separar tudo e encontrar os takes certos, nos certificarmos de não confundir as músicas. Acho que esse álbum ficou bom. Nós nos divertimos muito, viajamos bastante, conhecemos pessoas muito legais, gravamos com essas unidades móveis excelentes usando a melhor tecnologia e depois passamos algumas

semanas reunindo tudo e mixando todas as músicas certas e ajustando a continuidade”.

Exit... Stage Left foi lançado como álbum duplo com capa dobrável. A perspicaz arte de Hugh para a capa apresentava um personagem ou um elemento de cada álbum de estúdio tanto na frente quanto na parte interna e na contracapa. Homens de macacão estão movendo um quadro que ilustra a arte de capa de Caress of Steel. Tanto o homem un

quanto o de terno de Hemispheres estão representados, além do jovem nobre de A Farewell to Kings. Há uma coruja em pleno voo e estojos de transporte com o logo do álbum de estreia. Bem ao fundo vemos o Starman e o pentagrama de 2112.

Na frente, a modelo Paula Turnbull, de Permanent Waves, está na lateral do placó abrindo a cortina e espiando uma arena lotada de fãs que aguardam o início do show. Hugh lembra que Turnbull, naquele momento já uma modelo famosa na Europa, ficou furiosa porque não havia um trailer exclusivo para ela. A sessão de fotos foi conduzida no Winter Garden Theatre, na época sem uso mas hoje reativado, bem na esquina do Massey Hall em Toronto (embora a multidão da plateia seja a montagem de uma foto tirada numa apresentação em Buffalo). Hugh queria registrar a banda na capa dizendo boa noite e saindo pela lateral esquerda do palco, mas depois de tentar fotografar cerca de 15 shows, ele teve de admitir a derrota.

Quanto ao título, “Exit stage left!” – “Saída pela esquerda!” – é o bordão que o personagem cor-de-rosa do desenho de Hanna-Barbera, o Leão da Montanha, dizia quando se metia em encrenca. Os rapazes até queriam colocar a cauda do Leão da Montanha na capa, mas foram impedidos por questões legais de direito autoral.

Dito isso, há três semelhanças curiosas nos dois primeiros álbuns ao vivo do Rush: (1) ambos têm a palavra “stage” no título; (2) ambos apresentam um palco vazio; e (3) ambos foram fotografados em Toronto, em locações que ficam a poucos passos de distância.

Curiosidades interessantes para o que é um álbum bastante previsível – tanto na instrumentação quanto na lista de músicas –, incluindo a introdução com valsa para “Jacob’s Ladder” (na verdade um trecho de uma música de big band chamada “Ebb Tide”) e uma multidão cantando “Closer to the Heart” em coro. A banda reconhece esse momento mágico dando crédito ao Glaswegian Chorus – o público da Escócia, junto com “Jacob’s Ladder”, “A Passage to Bangkok” e “Beneath, Between & Behind”, as duas últimas sendo as únicas canções de álbuns anteriores a *All the World’s a*

Stage. As quatro apresentações em Glasgow incluíram todo o lado B do disco 1 do álbum duplo. Também é particularmente interessante a guitarra clássica de Alex em “Broon’s Bane” (Broon é o apelido de Terry Brown), os vocais em ídiche de Geddy em “La Villa Strangiato” e os sinos exagerados de Neil em “A Passage to Bangkok”. O solo de bateria foi inserido em “YYZ”, onde permaneceria por duas turnês.

Exit... Stage Left ganhou disco de platina, chegando à posição número 10 das paradas da Billboard, número 6 no Reino Unido e 7 no Canadá. Uma versão em vídeo, bem mais curta que o álbum, foi lançada no ano seguinte.

Geddy comenta sobre o disco: “Esse foi uma tentativa de exagerar o quanto um álbum ao vivo poderia ficar perfeito. Houve muito trabalho com as fitas ao tentarmos nos certificar de que tínhamos as melhores apresentações de cada canção. Também fizemos um esforço consciente de diminuir o volume do público um

pouco e enfatizar a música. Acho que gravamos um álbum ao vivo razoavelmente estéril. Portanto sim, isso resultou no álbum ao vivo mais trabalhado entre todos os outros. Tocamos de modo a garantir que estivéssemos no tempo certo, retalhando pedacinhos de tempo aqui e ali. Isso acabou virando um pesadelo de mixagem e aperfeiçoamento. E, assim como *All the World's a Stage*, todos nós nos envolvemos com o processo, embora eu ache que Neil tenha se desligado logo no começo”.

“Fizemos muitas gravações com *Exit... Stage Left*”, confirma Paul Northfield. “Foram realizados vários reparos naquele disco, porque o primeiro álbum ao vivo da banda tinha ficado muito cru, e eles se sentiram desconfortáveis com o som dele. Então partiram para o extremo oposto com *Exit... Stage Left*. A parte da bateria, eles substituíram quase tudo – voz, guitarra, baixo, de modo a se chegar o mais próximo da perfeição. E isso realmente fez do disco um híbrido; é como ter uma faixa-guia ao vivo de um álbum com vários overdubs.”

Neil, para mérito dele, admitiu à imprensa, de maneira entusiasmada e sem desculpas, que houve esses reparos estranhos. Na época, ele

viu isso como uma virtude e, é claro, de certa forma não deixa de ser – o objetivo era criar um bom disco. O interessante é que os três membros da banda confessaram ter certa animosidade com relação a álbuns ao vivo. Neil, na época, chegou ao ponto de dizer que achava que o Rush não faria outro depois desse.

Na verdade, há certa “limitação” e certo “corporativismo” em *Exit... Stage Left*. Chame isso de pé frio de segundo álbum ou maldição do segundo show. Apesar do desconforto inicial da banda com seu primeiro álbum ao vivo, os fãs se sentiram atraídos pela crueza e verdade de *All the World's a Stage*. *Priest... Live!*,

Extraterrestrial Live, Yesshows, Three Sides Live, Life/Live, Worldwide Live... Seria difícil encontrar fãs que achassem que qualquer uma dessas produções infladas das arenas de hóquei tivesse a mesma magia do primeiro álbum ao vivo de qualquer uma dessas bandas. E quando se entrou na era do CD, com a noção de álbuns duplos, álbuns simples e capas duplas sendo trocada por meros álbuns ao vivo “longos”, essa magia desapareceu. Muitos artistas antigos – o Rush incluso flagrantemente – começaram a substituir o processo de criar um disco no estúdio por mais e mais álbuns ao vivo. E há também os setlists temáticos, tocar um álbum antigo na íntegra, além de tentar descobrir qual seria o lançamento oficial: o DVD ou o CD triplo? E o que se faz quando a lista de faixas é diferente? (O próprio Exit... Stage Left deixou “A Passage to Bangkok” de fora do lançamento original em CD). Depois de décadas e algumas cordas vocais estouradas, toda essa poluição e diluição do catálogo acabou fortalecendo a natureza de talismã de um All the World’s a Stage.

Exit... Stage Left marcaria o fim da estrada para Ian Grandy como parte da equipe que esteve desde os tempos daquelas jams no porão.

“Acho que eles estavam cansados de mim, e eu estava pronto para ir para casa”, conta Ian. “Nosso segundo filho tinha nascido, já estava com dois meses de idade, e minha esposa falava: ‘Preciso de você aqui em casa durante o dia’. E eu realmente não estava sendo bem tratado de forma alguma. É uma daquelas situações em que você sabe que vai

ser demitido, e se sair, não recebe dinheiro. Se ficar, vai conseguir algum tipo de acordo. Nos últimos meses, foram os motoristas de caminhão que me disseram: ‘Você já era no final da turnê, sabe. Será demitido’. ‘Sim, obrigado.’ Foi meio desanimador.

Mas foi a única vez que fui demitido na minha vida, e fiquei feliz em ir embora. Depois disso, trabalhei como contador durante 20 anos com construtoras. Iríamos para a Europa, e nem emiti meu passaporte porque sabia que não estaria com eles.”

Quanto ao motivo pelo qual foi demitido, Grandy conta: “Bem, foi culpa minha, meu abuso de substâncias e tudo mais. Mas quando se está nesse tipo de posição... Vou lhe dar um exemplo... Eles tinham coisas à venda, material promocional, numa mesa de merchandising, com todos os roadies, só que havia 13 roadies e apenas 12 na foto. Eu nem estava lá, e os caras diziam: ‘Você é quem está com a banda há mais tempo. Por que não está aqui?!’. E então Neil veio até mim e disse: ‘Me dei conta de que você não está na foto. Como essa porra aconteceu?’. Bem, foi um consolo. Principalmente quando ele disse: ‘Fiquei muito aborrecido que isso tenha acontecido. Quero dizer, te peço desculpas’.”

“Parece que foi aquela era inteira”, continua Ian, incluindo Signals. “Eles se livraram de mim, se livraram da empresa de sonorização, se livraram de Terry. Fizeram mesmo uma limpeza geral. Não acho que Alex estivesse feliz com Signals. Essa foi minha impressão. Ele queria tentar outra coisa. E o que tenho ouvido ultimamente é que todo mundo é livre para seguir a opinião de Geddy. Mas depois de 15 anos, sabe, o que eu sempre digo às pessoas é que na nona vez que se vai a Toledo, Ohio, a empolgação já era. E vejo o itinerário deles, e penso, Columbus, Cleveland, Pittsburgh... Meu Deus, quantas vezes dá para tocar nesses lugares? Eu estava pronto para ir embora. E não havia ressentimentos, fui para casa e não voltei mais. Faz 33, 34 anos que não apareço para conversar com os caras.”

CAPÍTULO 4. SIGNALS

À medida que a banda crescia em prestígio e o segundo álbum ao vivo era produzido, o Rush começou a usar o tempo extra para expandir e pensar no que viria em seguida. O que se tornaria Signals teve início em meio às “sessões” para o álbum ao vivo, que aconteceram no Le Studio. É claro que, com um álbum ao vivo, é costume que a banda não se envolva muito, mas houve diversos ajustes para criar Exit... Stage Left no deslumbrante estúdio de gravação em meio à natureza, enquanto Neil juntamente com Tony e Skip, da equipe de roadies, trabalhavam em algo chamado “Tough Break”, que nunca foi lançado. Foi ali que a banda criou “Subdivisions”.

Do final de outubro até o fim de dezembro incluíram “Subdivisions” no setlist e trabalharam em trechos de outras músicas durante a passagem de som, em especial “Chemistry”, enquanto tocavam na Europa tendo como banda de abertura a Girlschool, turnê seguida de uma perna no sudeste dos Estados Unidos com abertura do Riot.

“Todo mundo era ótimo”, lembra o guitarrista do Riot, Rick Ventura. “Eu me lembro de que Sandy tocou no lugar de Neil Peart durante uma passagem do som [risos], porque Neil ainda não tinha chegado. E Geddy veio nos visitar quando abrimos para eles no Nassau Coliseum. Algumas vezes, na verdade, ele ficava nos ouvindo na passagem de som, e eu pensava, nossa, Geddy Lee está ali ouvindo a gente – interessante.”

O empresário do Riot, Steve Loeb, acrescenta: “Os Scorpions eram legais, os caras do AC/DC se embebedavam no café da manhã e o Blackmore fazia todo mundo sair dos corredores quando estava a caminho do palco. De longe, a mais legal era o Rush – nunca houve uma confusão sequer. Você quer acesso total ao PA e à iluminação? É só pedir. Isso não acontecia com nenhuma outra banda.”

“Enquanto estávamos na estrada com o Saxon, nos ofereceram a turnê do *Moving Pictures* nos Estados Unidos, e foi como um sonho virando realidade”, conta o líder do Riot, Mark Reale, infelizmente já não mais entre nós. “Então voltamos da turnê inglesa, acho que fizemos duas semanas com a reunião do Grand Funk Railroad, e depois nos juntamos ao Rush, que foi incrível, o melhor. Éramos só nós e o Rush, e acho que em todas as noites tocamos quase uma hora para uma arena lotada.”

No final de 1981, Geddy deixou a inibição de lado e decidiu ceder ao seu senso de humor consideravelmente amplo, fazendo uma participação no álbum de comédia de Bob & Doug McKenzie, *The Great White North*. Bob e Doug eram dois típicos “caipirões” canadenses, interpretados por Rick Moranis e Dave Thomas, no esquete de comédia popular da SCTV que seria um equivalente dos anos 1980 ao que chamamos hoje de “viral”. Dave é irmão de Ian Thomas, e Ian fazia parte da família da Anthem Records, e Geddy tinha estudado com Rick na escola. O álbum saiu pela Anthem e foi um sucesso, recebendo disco de ouro nos Estados Unidos e disco triplo de platina no Canadá, vendeu mais de 350 mil cópias. Geddy canta (e fala) na faixa musical “Take Off”, uma novidade na rádio, junto com a versão da dupla para “The Twelve Days of Christmas”.

Ele levou a família inteira para a sessão de gravação, que segundo Geddy levou cerca de uma hora.

Durante esse período, o Rush novamente se deu bem nos prêmios Juno, com indicações para Banda do Ano, Álbum do Ano para *Moving Pictures* e *Exit... Stage Left*, e Engenheiro de Gravação do Ano, além de um prêmio por Melhor Composição Gráfica de Álbum para *Moving*

Pictures (*Exit... Stage Left* foi indicado para Melhor Design Gráfico de Álbum e *The Great White North* ganhou como Melhor Álbum de Comédia). Também foi um sucesso o show *Rush Laserium* no planetário de Seattle, e *Exit... Stage Left* foi transmitido simultaneamente na TV e na rádio FM.

A banda enfim teve seu necessário descanso no começo de 1982. Uma sessão de composição de um mês em Grange, na região do lago Muskoka, terminou com duas semanas de shows marcados para o começo de abril, com a abertura da Krokus e da Riggs. As sessões no final da primavera e durante o verão resultariam em *Signals*, mas os três meses de gravações não foram suficientes para equilibrar o som dos sintetizadores e da guitarra, e os rapazes tiveram de fazer hora extra, o que acabou invadindo a temporada de descanso com as famílias que havia sido planejada para julho.

“Eu estava aprendendo a tocar teclado naquela época”, inicia Geddy, sendo modesto sobre o caminho que já trilhava havia cinco anos. “Então tinha certa confiança. Acho que estava fazendo aulas de piano naquele tempo para tentar me tornar mais apto. Estava fascinado com a parte eletrônica da música, tentava integrar aquilo ao nosso som de um modo que nos desse mais melodia, sabe, que

trouxesse mais emoção para uma canção pelo acréscimo de uma nova textura. Talvez uma nova parte melódica pudesse dar à música mais impacto, mais ressonância. Sempre brincávamos que queríamos ser a menor orquestra sinfônica do mundo. Isso era um modo de tentar tornar esse sonho realidade. Para simplificar, queríamos ‘mais’. Buscávamos mais.”

“Essas decisões parecem gigantescas quando se fala delas em retrospecto”, afirma Geddy sobre aumentar o uso dos teclados. “Mas quando se está fazendo as coisas, não parecem tão significativas. Nós tínhamos esses novos sintetizadores que nos ofereciam novos sons e novas texturas. E em geral tudo que trouxesse algo novo para a música era um estímulo para a composição. Estávamos mixando o álbum ao vivo no Le Studio, completamente entediados, e lá havia esse Oberheim, então

começamos a fazer jams. Tínhamos esse brinquedo novo e usamos o brinquedo novo! Criamos “Subdivisions”, e essa canção meio que determinou o tom para o novo álbum.

“E, é claro, acabou sendo algo bem diferente, mas na época não parecia que seria assim. Simplesmente pareceu revigorante. Olhando para trás, foi um ponto de partida radical, mas acho que esse é o modo como sempre agimos. Na verdade, não houve uma grande reunião em que falamos: ‘Olha, agora temos que mudar!’. Apenas introduzimos uma coisa que parecia nova e divertida de fazer, e fizemos, e antes de nos darmos conta já tínhamos terminado e pensamos: ‘Uau, é bem diferente’. Mas vendo do lado de dentro, não pareceu uma mudança tão drástica.”

“Não me lembro de sentir que precisávamos nos afastar de alguma coisa”, acrescenta Alex, fazendo coro ao que Geddy se

referiu como um espírito de exploração. “Foi mais um movimento em direção a alguma coisa, sempre procurando – do meu ponto de vista – um novo efeito ou uma nova maneira de tocar os acordes. Eu estava experimentando e buscando coisas, não por uma necessidade de deixar algo para trás, mas por querer ir a outro lugar. Trazer os teclados, como esse grande Oberheim, foi uma coisa nova bem legal. E os acordes pareciam ótimos, os sons dos sintetizadores eram muito bacanas, havia outros sintetizadores surgindo. Tudo era novidade, eram coisas bacanas que seriam a base da nossa composição.”

“Parecia que estávamos fazendo alguma coisa bem inovadora”, concorda Geddy. “Sempre fomos culpados por nos deixar seduzir pela tecnologia, como uma mariposa em direção à luz. Chegava algum equipamento novo e pensávamos: ‘Olha só, podemos obter um som inédito a partir disso, produzir um som novo, algo totalmente moderno’. Procurávamos essa coisa nova para incorporá-la ao nosso som. E acho que nós todos tínhamos um interesse comum nisso, mas acredito que eu era o cara que criava o alarde, então é justo dizer que estava insistindo nessa direção. Comecei a compor naquela coisa, só por diversão, dizendo: ‘Ei, o que vocês acham disso?’. Assim, partíamos disso e todo o resto ficava

lá atrás. Todo mundo tem sua contribuição, mas como eu era o ‘tecladista’, acho que tudo surgiu de tanto eu insistir nessas teclas.”

Mais uma vez, a inspiração surgiu não apenas porque havia novos brinquedos, mas também porque havia muita música interessante surgindo ao redor dos rapazes, que sempre foram os primeiros a adotar alguma tendência nova, num sentido mais

tradicional, fosse a tecnologia ou os discos de outras bandas. Mas é claro que os primeiros a embarcarem numa tendência também quase sempre assumem alguns riscos, e muito do que digiram e depois devolvem pode parecer badalado mas passageiro. As bandas podem ser o sucesso do momento, principalmente no que diz respeito às publicações musicais do Reino Unido. Syndrums e LinnDrums podiam fazer discos impossíveis de se ouvir pelo resto dos tempos. O Rush aproveitaria algumas das láureas por criar música bem na fronteira, mas também sofreria as consequências disso, sob acusação de mergulhar de cabeça numa tendência, fosse com relação ao corte de cabelo ou ao estilo da bateria.

“Nós realmente sempre ouvimos muitas outras bandas”, continua Geddy. “Sempre tentamos manter nossos ouvidos atentos, sempre ouvimos o que estava acontecendo. E naquela época houve um movimento significativo em direção aos sintetizadores, começando na Inglaterra com o Ultravox. Todas essas bandas de que gostávamos estavam trazendo sons inovadores para o rock. Então pensamos: ‘Também queremos fazer isso. Vamos tentar’.”

Curiosamente, Geddy usa a palavra “sempre”, mas se analisarmos os discos de Fly by Night até Moving Pictures, e mesmo as entrevistas com os integrantes da banda naquele período, não se vê o Rush de fato captando influências da música contemporânea. No começo, tudo tinha a ver com seus ídolos dos anos 1960, mas depois, e até mesmo hoje em dia, eles não citam nomes de bandas. Nunca se ouve os caras falando de Deep Purple, Judas Priest, Angel, Thin Lizzy, Queen, Styx ou mesmo dos álbuns recentes do Yes, Jethro Tull ou Genesis daquela época. No máximo, mais substancialmente, até podemos questionar se captavam

mais influências da Max Webster, do FM e da Pat Travers do que qualquer outro artista em paralelo tanto com relação aos rumos da carreira quanto ao estilo que adotaram. Foram inspirados por King Crimson? Gentle Giant? Rainbow? Peter Gabriel em sua aclamada carreira solo? O punk surgiu, e eles correram na direção oposta, criticando a falta de profissionalismo das bandas punk, jogando combustível na fogueira da imprensa britânica (e depois, quando se trouxesse a política para o debate, as coisas seriam duplamente desagradáveis). Porém, houve todos os tipos de desdobramentos interessantes quanto aos teclados ao longo do caminho nessa lista de bandas dos anos 1970. Muito do que se desenvolveu primeiro parece ter surgido de Terry Watkinson.

No caso de Geddy, parece ter sido mais uma comunhão monástica entre ele e o próprio equipamento, até que passou a ouvir as bandas new wave. “De A Farewell to Kings a Hemispheres, havia apenas teclados monofônicos – linhas simples. Linhas de cordas, linhas de melodia acrescentadas aqui e ali, a linha em ‘Xanadu’ ou ruídos brancos e texturas. Uma vez que se chegou ao mundo polifônico, se realmente pudesse tocar como um piano, isso acabaria trazendo uma variedade ampla de sons para a música do Rush. E também uma variedade de problemas porque, de repente, ali estavam esses grandes blocos de acordes, ou o que os músicos se referiam como pads, encharcando o espectro sonoro. Isso de repente forçou Alex a adotar uma atitude distinta ao que ele tocava.”

“Houve muitas coisas de que gostei quanto a esse direcionamento”, diz Alex, sobre se voltar ao uso mais pesado dos teclados. “Parecia que estava indo para um lugar bom, mais moderno e emocionante. Tive sim minhas frustrações em termos

sonoros – competindo com a densidade dos teclados. Principalmente quando se começa a dispor as camadas. Eles ocupam as mesmas frequências. São bastante densos, e o resultado disso é que parti em busca de um som mais limpo, tentando contornar aquilo. Foi um desafio, mas realmente recompensador na maior parte do tempo. Acho que tudo isso criou um som único. E com certeza, no

palco, ter esses teclados como um acompanhamento deixou o som bem mais completo. Além disso, nos faziam parecer bem descolados, com os pedais e as teclas e tocando baixo e guitarra.”

Tanto Geddy quanto Alex trazem um bom argumento aqui. Signals não soaria como Soft Cell ou Human League porque os tons tinham relação com a guitarra base. Isso significa que se Alex tocasse guitarra base, ambos se anulariam, ou teriam um som como um canal duplicado e esquisito de sons indistinguíveis. Isso levou Lifeson a explorar um novo território, o que, de um lado, gerava certo entusiasmo; de outro, o diabinho no ombro fazia o guitarrista pensar que tinha perdido lugar na banda.

Não é muito diferente de como Fast Eddie [Clarke] teve de se adaptar no Motörhead. Se Lemmy ocupava cada vez mais um território que antes era da guitarra base, então Clarke podia tanto assumir o espaço que seria natural do baixo ou dar uma cor nova ao som. O resultado foi que a banda sacrificou os sons tradicionais e as frequências do baixo, e Clarke tocou mais alto os acordes de duas notas encorpados por outros licks estridentes. O Rush teria uma ligação ainda maior com os teclados à medida que os anos 1980 avançavam, e Alex adotou uma postura mais sibilante e harmônica

– sua solução para um problema que compartilhava com Fast Eddie Clarke.

“Repito, isso tudo pareceu bem natural na época em que trabalhávamos no álbum”, reflete Geddy. “Estávamos todos muito animados com isso. Eu tocava uma progressão de acordes, e Alex encontrava uma parte que se encaixava nela, e assim seguíamos. Antes mesmo que nos déssemos conta, tínhamos criado uma espécie de som de uma banda com quatro integrantes a partir do som de um trio. Pareceu uma evolução natural, mas é provável que para nossos fãs tenha sido uma mudança bem dramática. E houve certa frustração. Por vezes Alex ficou frustrado porque tinha que ceder um pouco mais de espaço sonoramente para acomodar esse som de pad. Mas a atitude dele era ‘Bem, é algo novo, é revigorante’, e embarcou na jornada. Caso contrário, jamais teríamos feito.

“Mudamos mesmo o modo como passamos a compor. Tínhamos a letra, e normalmente era guitarra, baixo e letra, e depois bolávamos alguma coisa a partir disso. E então virou guitarra, baixo, letra, teclados – ei! Tão logo eu passava para os teclados, não havia uma linha de baixo que funcionasse da mesma forma, certo? Havia uma progressão de pad, e então precisávamos descobrir uma guitarra que combinasse com aquilo. Ou Alex criava uma parte de guitarra que adorávamos, e então eu tentava acompanhar no teclado. O teclado gera um tipo diferente de música e um tipo diferente de som para a banda.”

Geddy admite que a mudança de estilo também foi um ajuste para ele. “Quando começamos a ensaiar para a turnê, fiquei frustrado porque eu não podia mais tocar baixo. Tinha que tocar

esses blocos de teclado, e então as partes de baixo acabavam sendo bem rudimentares no pedal. De repente, deixei de ser baixista para me tornar um tipo de tecladista desajeitado [risos] tocando essas partes retumbantes de pedal de baixo. Alex virou um solista meio exagerado com todas as suas partes, e foi assim que as músicas foram estruturadas. Portanto houve alguns problemas de ajuste para mim nas apresentações ao vivo. Foi o início de algo parecido com uma luta livre.

“Nos álbuns posteriores, continuamos testando como equilibrar a nova tecnologia, os novos sons e continuar uma banda de três integrantes. Isso foi o real experimento durante todo aquele período, até chegarmos a Counterparts – procurar um equilíbrio do Rush que tivesse o som do Rush, do Rush enquanto banda de rock, com Alex tendo liberdade para tocar o tipo de acordes de guitarra que ele quisesse tocar, e ainda assim usar a linda ideia de trazer todos os tipos de externalidades para o som. Há uma orquestração repentina, há todas essas harmonias, todas essas possibilidades harmônicas que nunca havíamos tido antes. E como compositor achei isso muito empolgante! Havia tanta música a mais em nossa música como resultado. Mas isso cobrou um preço e surgiu como uma discussão, como fazer acontecer tudo o que queríamos ao mesmo tempo. Foi duro.”

“Muito desafiador”, concorda Alex. “Eu não diria que pareceu orgânico. Realmente tive que pensar no que eu estava tentando fazer e para onde estávamos tentando conduzir a guitarra. Claro que não foi assim com cada uma das músicas. Algumas foram mais difíceis que outras. Mas, no geral, deu tudo certo, acho. E também durante esse período usei bastante o som do refrão, que é um tipo

de som entrelaçado, e isso tende a tirar um pedacinho da articulação da sonoridade da guitarra. Quando se combina esses sons com os sons densos do teclado que estão meio que fazendo a mesma coisa enredada, fica difícil colocar a guitarra. Já o som puro dela abre caminho mais facilmente.”

Quanto a Neil, ele também achou complicada a criação de Signals. “Foi um processo muito longo quando os teclados entraram no jogo. Precisávamos expandir nossas opções sonoras ou conseguir outro membro para a banda. Mas naquele momento nós três já tínhamos uma ótima química, de modo que não parecia certo adicionar mais um integrante, então se criou uma situação do tipo ‘Faça Você Mesmo’, com todos tentando expandir a paleta de sons.

“É claro que na era do Minimoog e dos pedais Taurus os sintetizadores eram bem primitivos, com limitações. Mas assim que se tornaram polifônicos, surgiram mais possibilidades. Sou pouco afeito ao ‘menos é mais’ e mais ligado ao ‘mais é melhor’. Logo, eu sempre ficava muito animado com cada avanço que surgia, inclusive como baterista. Quanto mais possibilidades apareciam com samples e bateria eletrônica e tudo mais, mais empolgante e irresistível era.

“Isso se aplica também a toda a banda, à medida que cada novo recurso surgia. Algumas coisas, como o sintetizador de guitarra, morreram e ninguém sentiu falta. Mas perto de Signals, os sons do teclado se tornaram mais imponentes e ocuparam mais espaço. Por isso, durante toda a década de 1980, começamos a trabalhar com Peter Collins e Andy Richards nos teclados, e esses caras tinham um milhão de ideias e um milhão de sons gigantescos. Foi quando Alex começou a se sentir espremido de verdade.”

“Sonoramente, acho que Signals é o álbum do qual ele mais reclama, mas sempre havia alguma coisa acontecendo”, continua Neil, nos lembrando da guitarra pesada e jubilosa do disco. “Como Geddy estava sempre envolvido com os teclados, às vezes Alex e eu ficávamos na seção rítmica, e conversávamos sobre como nossos instrumentos poderiam se misturar. Foi uma fase bem boa só por esse motivo.”

Quaisquer tensões com Alex e seu papel seriam resolvidas pelo trio como equipe, mas a relação com o “quarto membro” do Rush, Terry Brown, chegaria ao fim depois de Signals. Nem tanto como amigos – os caras eram sensíveis e canadenses demais para não serem capazes de lidar bem com isso –, mas Terry deixou de ser o produtor. Sem dúvida o motivo teve a ver com diferenças criativas, pois a faca tinha dois gumes.

“Estavam se tornando algo muito importante, os eletrônicos”, explica Terry. “Muitos teclados, bateria eletrônica. Quero dizer, Neil duplicou seu kit não muito depois disso, e foi uma coisa com a qual eu realmente não aprendi a lidar. Apenas não funcionava comigo. Ao ler a biografia de Bill Bruford, ele também entra nessa coisa, a tecnologia parecia estar conduzindo tudo naquele ponto. E foi problemático – interessante, mas problemático. Não me atraía toda a coisa de teclado MIDI, isso de tecnologia avançada em teclados e bateria eletrônica, sequenciador, pedais. E com certeza estava se tornando um assunto muito complicado para a banda, conseguir fazer com que esses elementos funcionassem no palco adequadamente e fazendo shows noite após noite.”

Contudo, Terry não se lembra de Alex tendo dificuldades por se sentir ofuscado pela tecnologia. “Não senti na época que isso era

um problema para Alex. Foi só quando li a respeito depois, mas na época nunca tivemos essa discussão. Não sei se ele simplesmente se calou sobre o assunto, acho que deve ter enfrentado algum tipo de conflito interno. Talvez ele não sentisse que as guitarras estavam assumindo um papel mais predominante, mas eu podia citar muitos exemplos desde então em que me senti muito incomodado com o som delas. Olhando para trás, foi só a ponta do iceberg.”

Paul Northfield acredita que houve uma mudança significativa em termos da dinâmica da banda naquela época, em especial se tratando de Terry Brown. “Moving Pictures fez tanto sucesso que eles provavelmente ganharam uma confiança muito maior quando entraram no estúdio. Estavam numa turnê incessante. Acho que fizeram 200 shows num ano com Moving Pictures, e o disco foi número 1 da Billboard ou algo assim. Estavam em rotação máxima, concretamente, desde o lançamento do álbum.

“Então, quando entraram no estúdio, Terry se deu um tempo para ficar com a família e apenas tirar uma folga da intensidade de fazer discos um atrás do outro. Acho que ele precisava de tempo para acordar, pegar velocidade e voltar a entrar em sintonia com todo o processo. Acho que os caras da banda não tiveram tanta paciência com isso. Porque eles diziam: ‘Ok, nós queremos decisões, precisamos saber o que você pensa, precisamos fazer isso, precisamos fazer aquilo’. Foi quando senti pela primeira vez uma ruptura entre as ideias do que cada um queria fazer. Antes nunca tinha sido dessa forma.”

“Nesse ponto a banda estava sentindo a própria força e visão”, continua Paul, “e o sucesso foi uma confirmação do que queriam fazer. Terry não estava na mesma página que eles, portanto a

consequência disso foi tensão. Frequentemente, queriam um claro e conciso ‘Ok, precisamos fazer dessa forma’ ou ‘Ok, por quê? O que tem de errado com esse take? Seja específico’. Contudo, às vezes Terry não era tão específico como eles queriam. Mas nós avançamos.

“Portanto as tensões e dificuldades para fazer Signals estavam lá, embora tenha sido uma evolução. Estavam com Terry há muito tempo, e eram caras muito leais, ao extremo. Em prejuízo próprio, eram leais às pessoas, e acho que de repente se encontraram numa situação em que queriam se diversificar e ser desafiados. A relação com Terry tinha chegado a um ponto em que eles sabiam o que ele iria dizer antes mesmo que falasse qualquer coisa, e isso não era mais o tipo de interação que buscavam.”

Mergulhando na tecnologia, Paul afirma: “À medida que os arranjos ficaram mais texturizados, particularmente nos anos 1980, os sons dos teclados direcionavam o tipo interessante de criatividade na cena musical. Passamos por um período em que todo mundo aguardava o próximo teclado. Fosse um Oberheim, um Prophet, um PPG, um Fairlight, o Jupiter 8 – todas essas novas texturas sonoras chegando e de que ninguém tinha ouvido falar antes. Eram fascinantes e interessantes. Assim, de repente, os caras da banda, todos juntos, pensaram: ‘Adoramos essas coisas e queremos que façam parte das nossas opções’.

“E nisso a tarefa foi incumbida a Geddy, que tinha uma relação de amor e ódio com a coisa. Era muito estimulante sonoramente, mas se tornou mais complicado. Havia muito mais em que se pensar. Como tocar partes com acordes completos sem tocar baixo? Se estiver usando ambas as mãos no teclado, não é possível tocar

baixo. E muita coisa acabou sendo composta com riffs descolados e sons bacanas nas teclas. De repente, nos demos conta de que metade das músicas do disco tinha sido escrita usando teclados, não a guitarra.”

Mesmo assim, a banda perseverou e no fim conseguiu produzir um disco. *Signals* chegaria às lojas em 9 de setembro de 1982, envolta numa arte de capa clássica e austera que colocava o Rush o mais distante de suas raízes no heavy metal do que nunca: um tom acinzentado, meio esverdeado, emoldurava a foto de um dálmata cheirando um hidrante, imagem de autoria de Deborah Samuel. Ela tirou a foto num pedaço de gramado artificial no terraço do seu estúdio com um hidrante alugado junto ao poder municipal e pintado de vermelho brilhante. Para fazer o cão cheirar o hidrante, colocou biscoitos de cachorro debaixo dele. Hugh tinha apenas o título do álbum para trabalhar e se sentia frustrado com isso. No final decidiu reforçar o conceito usando um senso de humor bem compatível com a banda. A contracapa é um tributo à marcante “Subdivisions”, apresentando um mapa fictício com subdivisões centradas ao redor da Escola de Ensino Fundamental Warren Cromartie. Cromartie era jogador do time de beisebol Montreal Expo, um aceno à paixão de Geddy pelo esporte.

Alex comentou a conexão com o beisebol, falando a Ted Veneman da *Harmonix*: “Há um bar chamado The Commons. Fica num velho hotel em Morin Heights, e é realmente o único bar da cidade. É um lugar maluco, e todos os anos que gravamos lá acabamos conhecendo as pessoas que trabalhavam no bar. Eles tinham um time de softball só de garotas, então quando fomos até lá, elas nos desafiaram para um jogo. Todo mundo pegou as luvas

de beisebol – e nos preparamos para a partida. Treinamos um pouco, jogamos contra elas e vencemos. Depois o time dos rapazes se ofereceu para jogar contra a gente. De uma hora para outra, ficamos muito ocupados. Então começamos aqui e ali, depois quando estávamos escrevendo os créditos, pensamos em colocar todo mundo em posição a partir daquela partida, e foi exatamente o que fizemos. E Warren Cromartie, por mais estranho que pareça, gostava mesmo da banda, e por intermédio de alguns amigos em comum de Montreal nos telefonou e perguntou se a gente se importaria se ele aparecesse no estúdio enquanto gravávamos. Então veio nos visitar e foi assim que o conhecemos. Ele gostava mesmo da banda e nós também adorávamos o time do Montreal Expo. Geddy é completamente louco por beisebol e sabia muito bem quem era Warren. Ele é um baterista muito bom. Neil, é claro, era uma grande influência. Cromartie pegou a estrada com a gente por alguns dias em Chicago e St. Louis e nos tornamos bons amigos”.

Signals abre com um ruído forte de sintetizadores pós-punk sinistros, obscuros, que lembravam a cena musical de Manchester, talvez um aceno ao Magazine ou ao Joy Division. Alex comenta: “Esse teclado tem um som muito distinto. Quando se ouve aqueles acordes sendo tocados, imediatamente sabemos de que música se trata. É bem marcante. Capcioso. Fisga o ouvinte”. Em resposta, Geddy faz uma piada: “Fisgar é coisa de peixe”.

Enquanto avança, “Subdivisions” se ilumina, fica mais sombria, depois se ilumina de novo para então escurecer mais uma vez. Ainda

assim continua propulsiva e opressiva enquanto Neil conta a história atemporal da incessante alienação adolescente. Ao mesmo tempo, Peart ridiculariza o conformismo da vida suburbana e como ela amplifica a política do que acontece dentro de uma escola de Ensino Médio. Como um bom escritor, ele oferece esperança, especificamente numa fuga à cidade adjacente. Para todos aqueles fãs de Rush em cidades de pequeno e médio porte espalhadas pelo Cinturão da Ferrugem – a casa longe de casa do Rush – a fuga urbana glamorosa talvez fosse uma longa viagem de ônibus, mas a mensagem é a mesma. Universal.

Sem dúvida, Alex podia se identificar com isso: “Eu me lembro de como era ser um adolescente morando no subúrbio. O glamour de ir para o centro da cidade numa sexta à noite, sair com o pessoal bem mais velho, fazer parte de uma cena da qual não fazíamos parte realmente. Todas as inseguranças de ser um adolescente de subúrbio, a escola, essas coisas todas. Posso claramente me identificar com isso. Quanto à letra, foi uma dessas músicas que, quando leio, sinto uma conexão imediata. Existe, é claro, um trabalho árduo em todas as composições do Rush. Mas de vez em quando somos apresentados a letras que tocam de verdade numa questão crucial, e ‘Subdivisions’ é uma dessas canções”.

“Com toda certeza ela fala do lugar de onde viemos, e do que escapamos”, confirma Geddy. “Essa é a força da canção, e que oferece uma ressonância duradoura para tantas pessoas em muitos países diferentes. Há muitas pessoas que saem dos subúrbios e conhecem essa sensação, sabem como é esse tipo de terra estéril culturalmente, e essa música os tocou para valer de forma profunda. Não foi a primeira música de Neil com a qual me identifiquei. Sendo

o cara que canta as letras dele, há muita coisa antes daquela época que eu não compreendia direito. Mas foi uma transição, porque essa foi a primeira que falou diretamente sobre o lugar de onde nós todos saímos. E por essa razão ela é bem diferente. É uma música sobre alienação. Quando se é adolescente, seja lá onde estiver vivendo, se experimenta um tipo de alienação. Não se consegue identificação com ninguém, nem com o mundo ao seu redor. E penso que em ‘Subdivisions’ é algo muito específico: causa e efeito. Viver num ambiente insípido, que não inspira, é algo contra o qual se rebelar. E acho que muitas pessoas podem identificar esses mesmos sentimentos, essa sensação encapsulada de estar preso num ambiente insípido.”

E os fãs podem mergulhar nessa música e saber que estão vivenciando os mesmos anseios juntos, cruzando as fronteiras imaginárias.

“Acho que faz bem para eles saber que não são os únicos que sentem isso”, continua Geddy. “É uma validação. Eu me sinto assim. Acontece comigo quando ouço essa música. Quando há alguma coisa que parece verdadeira na sua vida, cria-se um laço com a canção. E obviamente eu venho de um subúrbio, então quando cantamos sobre isso, não estamos inventando nada. Vivemos isso e falamos sobre isso. Tem uma ressonância autêntica. Mas levou algum tempo para percebermos que essa música foi um tipo de marco para muitas pessoas.”

“Toda geração tem isso”, acrescenta Lifeson. “The Who com ‘My Generation’ e ‘Teenage Wasteland’, toda a década grunge. Você se torna o porta-estandarte, acho, e todo mundo meio que passa a se identificar com você.”

Na questão musical, Neil explica que “Alex e eu formamos a seção rítmica em várias partes dessa música, que é um ótimo papel para desempenharmos enquanto Geddy dá conta do teclado. Essa é a primeira música em que Alex e eu entramos em sintonia. Quando ele está tocando o ritmo, basicamente é a parte do baixo, e os pedais de baixo acionam as frequências do instrumento. Mas Alex está tocando guitarra, acompanhando a bateria. Então nós dois nos entrelaçamos como seção rítmica, uma coisa que não havíamos tido a oportunidade de fazer antes. Pequenas coisas como essa te fazem seguir em frente. Você aprende com isso. Então, em geral, com músicas específicas, posso traçar uma linhagem. Tentamos esse experimento lá e na vez seguinte tomamos outra direção e ficou um pouco melhor, e dessa vez realmente fizemos dar certo”.

Geddy lembra que brigou com Terry ao gravar essa faixa. “Ele queria obter um som vocal em específico, para brincar com o microfone segundo a ideia que tinha na cabeça, e me segurou no estúdio me fazendo cantar o mesmo trecho várias vezes, repetidas vezes, sem parar. E lembro que pensei que aquilo não beneficiaria meu desempenho no final, porque na hora em que ele finalmente conseguisse o som que desejava, eu já estaria exausto e precisaria de um intervalo. Ou minha voz ficaria prejudicada. Foi apenas uma discordância sobre o modo de se fazer as coisas, e houve algumas discussões conceituais diferentes em que não nos entendemos. Isso começou a aumentar e se tornar mais frequente. Não se tratava de um clima ruim entre nós, era mais um conflito de ideias. Essas coisas acontecem quando se tem intimidade demais. Se você é apaixonado por suas ideias, vai insistir nelas um pouco. E se é cortado, tudo bem. Mas todo mundo tem que estar junto no mesmo

barco. Ou nós todos concordamos ou todos discordamos. E se discordamos, seguimos adiante e tentamos outra coisa.”

“Realmente me lembro de ser um pouco o foco da discordância”, confirma Terry. “Em ‘Subdivisions’ havia um som de vocal. E em vez de fazer isso depois – em outras palavras, em vez de esperar até que eu tivesse a gravação inteira –, fiz Ged passar por duas horas de ajustes, de modo que, quando gravássemos a voz, ele tivesse o som que agora está no disco, da forma que cantou. Ele não ficou muito contente com isso. Eu queria criar o clima do refrão, e Geddy dizia: ‘Bem, por que você não faz isso mais tarde? Não quero ficar aqui e cantar várias vezes seguidas’.

“E eu ficava dizendo para ele: ‘Bem, pensa comigo, estamos bem perto, vai valer a pena no final. É uma coisa importante’. Eu achava que era importante cantar como ele fez ali, em vez de apenas ter um vocal seco, por exemplo, com um *reverb* maior nele ou qualquer outra coisa. Então sim, foi um problema. Fico contente que resolvemos tudo, porque é uma parte importante daquela canção, dá uma cor importante, e eu não queria ter que ficar fazendo testes depois. Queria que tivesse o som de um corredor de colégio. E foi o que fizemos. Ele fez o esforço de encarar isso e valeu a pena – é um ótimo refrão. Provavelmente hoje eu faria isso na pós-produção, mas se o processo alcançaria o mesmo drama é algo que poderíamos ficar debatendo por horas.”

“Mas fizemos dessa forma em várias outras coisas”, continua Terry. “Wah-wah ou delays na guitarra. Por exemplo, se os solos tivessem o delay certo, e se o wah-wah fosse necessário, tudo estaria lá. Não acrescentaríamos isso depois ou faríamos uma coisa acrescentando outra. Foi feito do modo como deveria ser, que eu

penso ser algo muito, muito importante. Quando se está tentando criar dinâmica e fluidez num solo ou num vocal, é preciso ouvir o que se está cantando, principalmente se há efeitos dramáticos. E acho que esse refrão de ‘Subdivisions’ é bastante dramático.”

Terry se refere aqui à semirreação sob medida de Geddy à voz mais grave, meio robótica, de “Subdivisions”, a qual é um grande gancho e uma parte extraordinária de uma canção memorável. Isso foi amplamente creditado à personalidade da televisão de Toronto Mark Dailey, a quem os caras que viviam perto da região do metrô sempre imitavam por causa do bordão com voz supergrave “City TV – everywhere” (“City TV – em todos os lugares”). De fato, é Neil quem narra essa parte.

Além dessa questão dos vocais, Terry estava alinhado com o papel mais proeminente dos teclados. Nem sempre foi o caso, mas nessa música, não havia problema algum. “É construída em torno do riff de teclado, mas deu certo porque eu me certifiquei disso. Amo guitarra e amo bateria. Então a bateria, o baixo e as guitarras estavam no plano frontal para mim. E o fato de os teclados tomarem muito espaço nesse disco foi uma coisa sobre a qual eu não tinha controle. Mas deu certo nessa faixa. Sem o teclado, não teria funcionado.

“Mas mais tarde, quando as teclas assumiram um papel maior, a guitarra às vezes ficava para trás. E se ouvir todos os discos deles, vai perceber que há uma diferença na perspectiva de um para outro. Contudo, adoro ‘Subdivisions’. Eu me lembro de passar de carro pela Kingston Road um dia, em algum Toyota velho, e a música tocou no

rádio e pareceu incrível. Ainda ressoa nos alto-falantes – uma canção muito emocionante.”

“Bem, sabe, em retrospecto foi nota 10”, ri Alex, ao responder se ficou feliz com seu papel nessa música. “Lembro que, quando mixamos ‘Subdivisions’, eu ficava mexendo nos faders das guitarras, subindo tudo. Porque ao longo de todo o mix pareciam baixas demais para mim. Mas essa era a natureza do modo como a música se desenvolveu. E essa canção meio que se anuncia a partir dos refrãos e das pontes e adota um toque diferente em todos os instrumentos. Mas na época, achei difícil.”

“Foi duro para ele”, conta Geddy, reforçando a fala de Alex. “Ele fazia a guitarra solo, a guitarra base. Toda a textura criada vinha da guitarra de Alex, e de repente havia esse outro cara na sala, esse cara do sintetizador eletrônico, preenchendo muitos desses papéis. Então Alex teve que redefinir sua abordagem o tempo todo. Eu o coloquei numa posição difícil, e ele sempre se elevou à altura da ocasião. Às vezes, depois que um disco estava finalizado, ele se sentia um pouco ‘Bem, não sei se realmente alcancei um som de que eu goste como guitarrista’. Então tinha essa comparação constante com o passado, um desejo dele de criar um supersom. Quando se está fazendo discos, sempre se busca esse supersom, sempre se busca aquele álbum que tenha um som melhor do que qualquer coisa que você já tenha feito. A natureza de nossa colaboração tem a ver com se ajustar.

“Porque você entra com uma ideia do que acha que um álbum do Rush deveria ser. Tenho meu som de álbum do Rush na cabeça, Alex tem o som dele, e com Neil é a mesma coisa. E quando se coloca tudo à mesa e se começa a ouvir a ideia de todos, é preciso

mudar. Há o meio-termo, há a adaptação, e se chega a algo que nenhum de nós esperava. Porque não tem como antecipar o que será sugerido pelos caras na sala e pelo produtor. Há uma mudança constante. A razão pela qual o Rush dá certo é que nos permitimos esse momento de adaptação à ideia do outro. Sei que é uma comparação meio trivial, mas no beisebol, digamos que você seja um rebatedor. Você entra no jogo e está rebatendo tudo, e então o arremessador começa a se adaptar ao seu estilo e você precisa se readaptar. Nós passamos praticamente pela mesma coisa. Estamos o tempo todo cedendo latitude uns para os outros, e então temos que reagir a essas novas ideias e deixar que esse novo ajuste nos leve para onde quer que estejamos seguindo.”

O beisebol está sempre no pensamento de Geddy. Os créditos da banda no encarte de *Signals* citam Alex como primeira base, Neil como terceira base e Geddy como arremessador, o que já revela muita coisa, uma vez que ele gradativamente foi assumindo a liderança nesses discos, se tornando em essência um coprodutor à medida que o tempo passava. Outras posições no campo de beisebol foram distribuídas nos demais créditos, com Terry assumindo como campista esquerdo.

“Lembro que estava totalmente conectado a ele, assim como todos os outros”, continua Alex, que então faz uma observação interessante. “Mas o que acontecia é que havia uma reação atrasada a um determinado álbum. Sabe, você entra no estúdio para gravar, como aconteceu com *Signals*, faz o álbum – nós todos estávamos na mesma página, adoramos o disco, o concluímos e nos orgulhamos dele. O tempo passa, vem a turnê, e certas coisas começam a te incomodar sobre o álbum, aí você guarda essas

coisas incômodas até o disco seguinte. E se entrar no próximo álbum e sentir que está indo para a mesma direção, é ali que a coisa ferve. Você pensa: ‘Olhando lá atrás, não fiquei feliz com essa coisa em particular. Não quero fazer isso’. E durante esses discos da era dos sintetizadores, isso se tornou um problema cada vez maior no início de nossas sessões de composição. Que papel os sintetizadores vão exercer? Com o tempo, a importância deles diminuiu, porque parecia que estávamos nos afogando em meio a tantas possibilidades.”

“Exato, foi mais ou menos isso que aconteceu”, confirma Geddy, declarando que no final tudo se tornou uma fórmula engessada. “Simplesmente surgiu a mesma sensação de sufocamento que tínhamos quando estávamos fazendo aquelas músicas longas. Pensamos: ‘Isso se tornou uma fórmula. Está errado e precisa terminar aqui’. E foi quando

começamos a procurar meios mais criativos de usar os tons. No final, falamos: ‘Ei, é hora de nos livrarmos deles’. Assim como os teclados entraram lentamente nas nossas vidas e nos engoliram, foram saindo de cena da mesma forma. Agora estão sempre presentes caso precisemos de um barulho, um som, uma melodia em particular, mas acho que estamos felizes em voltar ao mundo do power trio.”

Paul Northfield traz mais informações sobre a questão: “Eu lembro especificamente bem que em ‘Subdivisions’ foi duro conseguir acomodar a guitarra. Porque toda a canção é orientada pelo teclado, logo o papel da guitarra é de coadjuvante, não fundamental. É claro que isso foi difícil para Alex, porque parecia ‘Ok, como eu me encaixo em meio a esse som de teclado

colossal?’. Era como uma jornada em busca do tipo de som de guitarra que poderia se encaixar naquilo, e acho que isso era uma coisa com a qual Alex nunca tinha precisado lidar antes. Se tirar o teclado e tentar fazer essa música com a guitarra, seria a mesma música? Eu lembro que nós todos tivemos dificuldades, eu inclusive, para dar sugestões sobre trazer a guitarra de modo que pudesse se acomodar bem e ter uma presença significativa na canção, e ao mesmo tempo permitir que o teclado fosse daquela forma.”

E o que foi pensado pela equipe? Bem, Alex está lá constantemente, mas há duas coisas: ele foi mixado mais baixo, e é quase como se suas partes reagissem às do sintetizador, uma mera deferência a ele. Às vezes, está num diálogo direto com os teclados, e às vezes está tocando ao fundo. É um ponto irrelevante, mas em resposta às hipóteses levantadas por Paul, se os sintetizadores forem tirados e se aumentar os faders da guitarra, “Subdivisions” quase seria a mesma canção. Há várias maneiras de transformar a música numa configuração simples de guitarra/ baixo/bateria, assim como ocorre com qualquer outra faixa dominada por sintetizadores. Mas, de fato, nesse caso, Alex já está incluído nela, só que não particularmente com volume – ou com criatividade. Pode-se presumir que, nessa música, a ideia era deixar a parte inventiva em casa e permitir que os sintetizadores brilhassem.

Em seguida vem “The Analog Kid”, que representa uma expressão jovial não apenas da guitarra, mas do riff dela em específico, talvez um exemplo do tipo de correção de que Alex fala, sobre o álbum precisar de mais Lifeson. Só no refrão Geddy faz uma lavagem cerebral de sintetizadores no ouvinte. De resto, é um som denso de guitarras, como aplicado ao rock de ritmo rápido mas

ainda assim bastante melódico. Embora sejam as primeiras duas faixas de Signals, fica claro que a banda tinha encontrado uma exuberante mistura de todos os seus sons, de guitarras solidárias com sintetizadores simples, direto para um arriscado mas ainda assim não decepcionante baixo por cima de uma bateria fluida... Há algo confortável em Signals que faz até mesmo Moving Pictures – bastante louvado e digital – parecer uma demo. Deve ter sido a primeira e última vez que cada textura e frequência de um álbum do Rush combinaram com tranquilidade sonora.

A letra de Neil para “The Analog Kid” parece uma continuação da história contada para nós em “Subdivisions”, com um garoto deitado sobre a grama sonhando acordado com possibilidades. Há também um interesse amoroso, com “The fawn-eyed girl with sun-browned legs” – “A menina de olhos de fada e pernas bronzeadas de sol”, escrita em tributo à garota que Neil conheceu quando ele tinha 15 anos durante as férias da família em Ohio e com quem depois trocou cartas pelo resto do verão.

“É o tipo de período pós-adolescência pelo qual passamos”, explica Neil, durante uma entrevista para o rádio sobre o lançamento do álbum, “em que tudo menos o lugar onde se está parece maior que a própria vida. Seja nos subúrbios ou numa cidade grande, ou ainda numa cidade pequena, qualquer lugar, tudo parece tão cinzento, enquanto quando você fala sobre lugares longínquos como Londres, Inglaterra, ou Los Angeles e Nova York, que parecem totalmente removidos de sua experiência, mas parecem ser literalmente maiores que a própria vida, essas coisas românticas. E é quase um recorte daquela visão de estar imerso no

que se está acostumado e sonhar com o que não se está acostumado.”

Neil admite que o trocadilho nesta faixa “too many hands on my time” – “muitas mãos no meu tempo” – foi inspirado pela música do Styx “Too Much Time on My Hands” – “Tempo Demais em Minhas Mãos”, onipresente nas rádios em 1981.

Musicalmente, “The Analog Kid” é território conhecido para o Rush, e Neil entende a canção dessa forma. “Com certeza, nossos fãs ficam impacientes quando estamos fazendo outra coisa que não apenas ‘rock’. Eu até mesmo compreendo todos eles como fã de música que sou, porque nosso gosto tende a crescer e a se desenvolver dessa forma. Nunca prestava atenção às letras quando era garoto – até que comecei a compor, a me interessar pela arte, e me tornei mais sensível. Mas era guitarra, baixo e bateria, sabe? Me conectava a isso quando era adolescente. Adoto uma postura deliberadamente ampla neste assunto porque entendo todos os pontos de vista e os avalio em sua totalidade – e é claro que todos são bem-vindos. É maravilhoso que tantas pessoas gostem de nossa música, e quanto àqueles que não gostam, também é maravilhoso. Criamos algo tão bom quanto podíamos, e essa é a ética de trabalho com a qual me identifico.”

Ao responder a Greg Quill da Music Express sobre como a letra combina com a canção, Neil afirma: “Muitas mudanças de ritmo e estilo que as músicas passam são na verdade construídas de alguma forma dentro da letra. Outras vezes somos perversos de propósito. Em ‘The Analog Kid’, por exemplo, Geddy e eu conversamos sobre possíveis tratamentos musicais. Quando se lê a letra, você está certo, poderia ter sido uma linda balada ou um soft

rock em meio tempo. Nós falamos, tudo bem, é isso que a letra sugere – mas não vamos fazer dessa maneira. Vamos adotar um ponto de vista totalmente diferente, usando duas dinâmicas de abordagens em diâmetros opostos – um hard rock para os versos e alguma coisa mais fluida, quase angelical para os refrãos, cortar o empuxo da música e o reverso.”

Em seguida temos “Chemistry”, que poderia muito bem ter sido chamada de “Signals”. De qualquer maneira, serve conceitualmente como a faixa-título do álbum. Alex diz que essa canção é uma verdadeira colaboração tanto musical quanto lírica. Em termos de música, a banda a criou durante as passagens de som como um tipo de experimento em que cada membro contribuía com uma unidade de compasso. Neil surgiu com o ritmo que ouvimos nos refrãos, Geddy com sons esvoaçantes de sintetizador na ponte e Alex com os acordes entrecortados que se ouvem no verso. Liricamente, Geddy e Alex tinham algumas frases que enviaram para Neil, que as organizou e acrescentou outros versos, criando uma canção de fato sobre química e suas formas menos conhecidas como relações interpessoais, música e fenômenos paranormais.

Fechando o lado A do vinil original temos “Digital Man”, que pode muito bem servir como a melhor expressão do amor que o Rush tinha por tudo o que o The Police estava fazendo. Não apenas os versos e refrãos concebidos como um reggae no estilo do Police, mas até mesmo as partes de rock em 4/4, com a guitarra jazz de Alex despejando licks e acordes parecendo o Police no modo heavy rock. Além disso, há um intervalo instrumental que parece uma jam evocando imagens de “Walking on the Moon”. Se não tivéssemos captado que se tratava tanto de um reggae progressivo quanto de

um reggae per se, Geddy canta sobre Zion, Babilônia e ilhas tropicais.

Essa faixa foi construída tanto nas sessões de reparos de Exit... Stage Left e na fazenda em Muskoka, onde Neil escreveu a letra junto ao fogo (era março no Canadá, ainda inverno), enquanto Geddy e Alex criavam a música no celeiro que tinha sido designado para fazer jams. Terry precisava ser convencido quanto à canção por causa de sua óbvia influência reggae.

Paul afirma: “A banda – e particularmente Geddy – ficava contente em se deixar influenciar por artistas de que eles gostavam. Quanto aos fãs, isso é algo que às vezes apreciavam e às vezes não. Mas desde o começo, quando os rapazes eram bastante influenciados pelo Led Zeppelin, e mais tarde, tudo que ia do The Police a Frankie Goes to Hollywood – ficavam bem felizes em tentar integrar isso no que faziam. Na época em que o Police era realmente imenso, o Rush adorava, o que fica óbvio em Signals, em ‘Digital Man’ e ‘New World Man’, em que não se parecem em nada com o Rush normal. Mas quando eles gostavam de alguma coisa, se permitiam ser influenciados e ver para onde aquilo os levaria. Ao mesmo tempo, é preciso ser objetivo para extrair o melhor resultado. Você quer introduzir ideias de outras pessoas, mas tem que se apoderar delas e chegar ao lugar para onde está seguindo, ‘Sim, isso é bom, não só porque é diferente e eu estou entediado, mas é bom porque na verdade é uma afirmação poderosa, significativa’.”

“Essa foi a atitude confusa de tentar pegar diversas influências e fazê-las funcionar juntas”, observou Neil em entrevista para o rádio no lançamento do álbum. “Começa basicamente como um trio hard rock, depois vai para um estilo próximo ao ska e ao reggae

quanto à abordagem rítmica, depois tem um tipo de abordagem contemporânea da Europa moderna para o sequenciador do refrão e depois volta para o trio básico de novo na seção instrumental, e em seguida cresce mais uma vez através das mudanças. É tudo muito confuso [risos].”

“É tudo bastante confuso pra mim também”, confirma Geddy. “Passamos muito tempo nisso, tentando fazer com que desse certo. E por muito tempo não levamos fé na música, até que de repente ela desabrochou. Agora, na minha opinião, é uma das minhas músicas favoritas do álbum. Ficou ótima. Foi uma luta pegar todas essas influências para parecerem naturais de alguma forma, que funcionassem juntas. Foi como ter dificuldades com o maquinário durante muitos dias e, no final, de uma hora para outra, tudo se encaixar.”

“Digital Man” apresenta uma das letras mais obscuras de Neil – talvez estivesse escrevendo um pouco no estilo new wave ou sendo petulante. Ele explicou que essencialmente está se referindo ao que seria um cara futurista, ou um cara “do momento” na vanguarda da tecnologia. Porém, é forçar a barra dizer que há qualquer temática conectada a “Subdivisions” ou “The Analog Kid”, como a banda já sugeriu. Essa canção é mais próxima ao personagem oblíquo retratado em “Tom Sawyer” do que qualquer outra coisa em Signals. Em qualquer caso, Neil diz que as letras desse álbum são sobre a realidade, sobre pessoas reais, e até mesmo indo ao limite de dizer que se trata de não ficção – já foi sugerido que a inspiração para essa letra foi Peter Jensen, engenheiro da máster digital do álbum Moving Pictures.

Geddy acrescenta um ponto ainda mais preciso quanto à conexão com Jensen, contando para Jim Ladd: “A música surgiu em parte por causa de uma situação cômica pessoal. Nós tínhamos o título muito antes de termos um conceito. Tinha um cara que contratamos, acho que foi em Moving Pictures, para trazer um equipamento digital de modo que pudéssemos masterizar o álbum digitalmente, e o cara era um tipo meio ‘estranho’ de homem moderno, sem querer entrar em muitos detalhes. Ficávamos lá conversando, e o Le Studio tinha adquirido o próprio equipamento digital, então na verdade não tinha necessidade de contratar nosso homem digital daquela vez.

“E nós estávamos tentando distribuir os quartos, sabe, quem iria dormir onde, quantos caras da equipe podíamos levar para a casa perto do Le Studio, porque a situação é que você passa a residir na propriedade. Então alguém falou a frase: ‘Bem, acho que desta vez não precisamos de uma cama para o homem digital’, e todo mundo disse [estalando os dedos] ‘Fantástico!’. Então anotamos a ideia, e Neil desenvolveu um conceito sobre a transitoriedade do homem moderno na sociedade em que estamos vivendo. Isso deu um gás na música e trouxe sentimento para aquela canção, mas representava a tecnologia chegando a certo ponto, a facilidade com que alguém pode se mover de uma parte da sociedade para outra, e de uma parte do mundo para outra, a corrida das telecomunicações e todo esse contexto.”

Quanto à referência a Zion, Geddy explica para Jim que “Zion são na verdade dois estados mentais. Há a Zion dos rastafáris, e a Sião que acho que é realmente aquilo de que estamos falando, deveria ser a terra natal e ideal. Os rastafáris estão sempre tentando

voltar para Zion; tentam moldar seu estilo de vida conforme o lugar que originalmente sentem como suas origens. Nesse refrão em particular, acho que é tipo uma situação de perplexidade com nosso homem digital. Porque aqui está um cara trabalhando com tecnologia moderna e sendo tão moderno quanto é possível ser, e mesmo assim ele está pensando nesses lugares simples e sentimentais como Zion – ‘Lover’s wings to fly on’ (‘Asas de um amante para voar’). É como se pensasse: ‘Não me leve muito para longe com esses bits de computador, deixe alguma coisa para minha alma’. Há esses homens e mulheres digitais correndo pelo mundo, sendo totalmente treinados, e eles pensam: ‘Sim, sou o cara digital, sou versado nessa coisa e sou quem sabe tudo e tem que informar todos os outros’.”

O reggae angular e elétrico continua no Lado B de Signals com “The Weapon”, também designada como segunda parte de “Fear”. A música deriva de um padrão de máquina de uma bateria eletrônica criado por Geddy e seu amigo Oscar, que Neil então teve de aprender a tocar na bateria convencional.

Como Peart contou a Greg Quill da Music Express na época: “Hoje em dia, a letra parece vir por primeiro, simplesmente porque ela estabelece uma estrutura ou um clima. Às vezes, os outros caras entram com várias ideias musicais que não têm lugar até que a canção seja escrita. Um exercício interessante de justaposição aparece em ‘The Weapon’. Eu tinha essas imagens realmente sombrias e ameaçadoras ali, e Geddy havia escrito vários trechos musicais para ela em casa, um tipo de eletrobeat, um exercício de dança moderna. Não tínhamos certeza se algum dia usaríamos aquilo.

“Agora, como Geddy precisa cantar as palavras, muito se resume a decisões que ele e eu temos que tomar. Ele insistiu na ideia de que deveríamos abordar o tratamento novamente, de um ponto de vista abstrato, justapondo a dança eletrônica dele com a letra sombria e carregada de ruína que escrevi, e fazer tudo funcionar de alguma forma. Acho que conseguimos. Fico realmente feliz que afastamos essa característica pesada e taciturna da letra. ‘The Weapon’ é parte de uma trilogia em que estive trabalhando chamada ‘Fear’. Tem a ver com a forma como o medo é usado como arma psicológica contra nós todos. Para resumir em meras palavras, estou lidando aqui com religião e governo controlado por ela, não necessariamente com a guerra ou a corrida armamentista nuclear.”

Em seguida temos “New World Man”, que enquanto single lançado previamente deixou os fãs mais exaltados que “Subdivisions”. O confronto dissonante com os valores do passado do Rush não foi tanto a cadência do reggae ou as linhas de guitarra benevolentes de Alex lembrando Andy Summers, mas foi mais com relação ao sintetizador sequenciado, que é quase cômico em sua pegada nerd new wave. A música foi chamada de “Project 3:57” porque era o tanto de tempo considerado necessário para que a banda tivesse material suficiente para um álbum completo. Foi escrita e gravada quase espontaneamente, em dois dias para ser exato, o que Neil acredita ter sido um recorde para o Rush.

Geddy explica: “Foi uma coisa que começou a acontecer desde cedo. Nós sempre sentimos isso de que havia mais uma canção que caberia no disco. Começou com 2112. ‘Twilight Zone’ foi incluída no álbum no último minuto. Compusemos no estúdio,

gravamos, tudo em questão de dois dias. E isso se tornou uma tradição pela qual sempre aguardávamos ansiosamente. Qual será a nossa música de último minuto para este álbum? Como muitas coisas de nosso material são ensaiadas, planejadas, foi legal ter alguma coisa em cada disco que era como uma carta na manga. ‘Vital Signs’ também foi assim, como foi ‘New World Man’.”

“A música ‘New World Man’ pode ser aquela em que pensei: ‘Ei, isso se parece muito com o Police’”, afirma Terry Brown. “Bem lá no fundo, eu pensava: ‘Por que diabos estamos fazendo isso?’. O Police já faz muito bem essas coisas por si só, por que então estamos fazendo o mesmo? Mas fomos em busca disso e fizemos a música se tornar única o suficiente para que tivesse algumas partes interessantes. E a letra tem certa substância. Aprendi a gostar dela ao longo dos anos, mas na época foi difícil me convencer de que essa canção era uma boa ideia. Só me pareceu uma direção esquisita para se seguir. Não sou um grande fã de reggae, portanto isso também afetava a forma como eu pensava sobre a música. Se a banda me dissesse: ‘Precisamos de algum tipo de influência, o que você acha que deveríamos fazer?’, o reggae não seria a minha sugestão.

“Mas foi um som bem comercial. Percebi isso e me esforcei para garantir que colocássemos todos os elementos na faixa para que ela tivesse o som que deveria ter de modo a se apresentar como uma canção comercial. Não sei se foi conscientemente comercial ou subconscientemente comercial. De qualquer maneira, entramos com certo número de canções, e eu vi o aspecto comercial numa delas, assim como em ‘The Spirit of Radio’, que não era de fato comercial, mas acabou demonstrando tanta energia que

simplesmente chegou ao rádio e foi um sucesso. Mas tenho certeza de que se eu a levasse ao departamento de programação das rádios da época e fosse uma banda diferente, eles me mandariam ir para casa e diriam para eu repensar toda a minha carreira.”

Liricamente, a ideia de Neil era unir alguns temas do restante do álbum, mas mais do que qualquer outra coisa os personagens pareciam um amálgama de “The Analog Kid”, “Digital Man” e “Tom Sawyer”. Quanto ao papel dela, Geddy a associa com “Tom Sawyer” e “Circumstances”, acreditando que o conceito unificador das três canções é o interesse de Peart por mudança.

A música chegou ao número 1 nas paradas canadenses, permanecendo lá por duas semanas em outubro de 1982. No Reino Unido chegou à posição 42 e nos EUA alcançou o número 21, se tornando o único single a entrar no Top 40 do país. A canção logicamente entrou na lista de músicas executadas ao vivo. Mas, para o choque de todos, apesar de ser o único sucesso da banda a entrar no Top 40 norte-americano, entre 1986 e a aposentadoria da banda em 2015, “New World

Man” só foi tocada em uma única turnê, na campanha de promoção do álbum Vapor Trails.

“Losing It” é a única faixa considerada uma balada em Signals, e a primeira da banda desde “Different Strings”, se é que essa última pode ser realmente considerada uma. Apresentando um padrão de valsa renascentista e régia e o clima de A Farewell to Kings, a canção traz um olhar sobre dois profissionais que estão perdendo as habilidades por causa da idade: um escritor e uma bailarina. Para essa última, Neil buscou inspiração em parte na personagem de Shirley MacLaine no filme Momento de Decisão. O

escritor se parece muito com Ernest Hemingway, e de fato o verso final é “The bell tolls for thee” – “Os sinos dobram por ti”.

Perguntado por Jim Ladd sobre essa canção e se temia “perder tudo” por causa do envelhecimento, Geddy disse: “Não sei se necessariamente por causa da idade, mas é claro que acho que quem se considera um pouco criativo tem medo de que tudo desapareça de repente um dia. Não penso muito sobre isso. Espero não acordar um dia e me sentir como, por exemplo, um biscoito, ‘Não posso fazer nada a não ser ficar deitado aqui!’

“Acho que se trata de um medo real; para alguns artistas, é um medo devastador. Depois que terminam um disco, pensam: ‘Ah, Deus, será que vou ser capaz de fazer isso de novo?’. Eu costumava me sentir assim. Depois de escrever uma música que achava boa, nunca pensava que conseguiria compor algo tão bom assim novamente. Mas você ganha mais confiança em sua habilidade. E quanto mais tempo estou inserido nesse mundo, percebo que fico um pouco mais maluco, com um tipo de autoconfiança lunática. Então penso: ‘Ok, vou dar conta não importa a situação’. Eu me sinto feliz desde que tenha alguma coisa para fazer. Contanto que eu tenha um álbum para fazer ou uma música para compor ou um show para tocar, isso me mantém feliz. Acho que há um pouco de medo de envelhecer e não poder mais fazer todas essas coisas. Eu diria que o medo existe. Acredito que provavelmente exista para a maioria dos músicos ou para a maioria das pessoas.”

Neil sinalizou que há uma segunda camada de interpretação nesse conto, propondo que, quando se trata de um grande talento, é melhor a inocência de nunca ter sabido. Em outras palavras, o que é

mais trágico – nunca ter dominado uma arte ou tê-la dominado só para depois perdê-la?

Ele escreveu o seguinte no programa da turnê de Signals: “Como trechos de versos de ‘The Analog Kid’, o tema principal desta canção vem dos exercícios de férias de Alex (nós todos fazemos nossos deveres de casa!). Trabalhamos os versos e os refrãos enquanto ensaiávamos e fizemos uma demo estrutural dela apenas com teclado e bateria, depois a deixamos de lado até voltarmos para o estúdio. Tínhamos conversado sobre chamar Ben Mink para tocar violino eletrônico em alguma faixa deste álbum, e esta pareceu a música perfeita. Assim que chegamos ao estúdio, desenvolvemos essa seção de solo jazzística, gravamos a faixa-guia e telefonamos para Ben. Felizmente, ele conseguiu uma folga de sua banda, a FM, por alguns dias e trouxe seu instrumento inigualável a fim de tocar para nós com tamanha sensibilidade... Aproveitamos tudo dele, extraímos o supprassumo e o chutamos de volta para a FM. Ele ficou lá parado diante da mesa de som, analisando o material e dando sugestões, abastecido por goles ocasionais de uma garrafa de água. Não apenas fez o monumentalmente fantástico solo que queríamos, mas conseguimos que gravasse em múltiplos canais uma seção de cordas inteira. Isso deve ter lhe dado uma lição sobre o que significa ser nosso amigo!”.

Mink lembra como foi trabalhar com Geddy pela primeira vez. Ben também estaria depois envolvido profundamente com o álbum solo de Lee, *My Favorite Headache*. “Foi a primeira vez que trabalhei com ele”, lembra Mink, falando de Geddy. “A FM esteve na estrada com o Rush na turnê *Moving Pictures* e foi ali que o conheci. Nós nos tornamos amigos depressa, e depois, quando estavam

trabalhando no disco seguinte, ele me disse: ‘Sabe, acho que adoraríamos ter violino no álbum. Você toparia fazer isso?’. Eles me mandaram uma fita cassete, que era o método de enviar material naquele tempo, e depois fui para Montreal,

em Morin Heights, e passamos um ou dois dias gravando e nos divertindo. Foi uma experiência maravilhosa.

“Neil estava lá, Alex estava lá, e enquanto Geddy tocava teclado e gravava a voz, nós ficávamos numa outra sala criando essa banda como aquelas que tocam em casamentos. Então todo mundo ficava lá o tempo inteiro, quando Alex era o violinista e eu era o guitarrista, e Neil tocou ‘Wipe Out’. Tocamos um set de dez músicas. A banda era chamada Ziv Orchestra, em homenagem a Živojinović, o sobrenome verdadeiro de Alex. São pessoas formidáveis, e como produtor e músico, facilita muito o trabalho quando se tem por perto gente que sabe mesmo tocar – músicos de verdade. Mas infelizmente você se acostuma a lidar com pessoas que são talentosas, e quando se depara depois com meros mortais de novo parece trabalho redobrado.”

“Ele é um músico maravilhoso”, diz Terry sobre Mink. “Produz um som muito poderoso. Tínhamos um lugar para que tocasse, pedimos que desenvolvesse algumas partes, e foi o que ele fez. Depois nós separamos o material de costume e pegamos o take certo, definitivo. A personalidade dele se revela no modo como ele toca.”

“Losing It” só foi tocada ao vivo pela primeira vez na turnê R40, de 2015, a última do Rush. Mink se juntou a eles para uma apresentação ao vivo na cidade natal, Toronto, e numa outra

ocasião. Nas outras três de cinco vezes em que a canção foi tocada ao vivo pela banda, o violino ficou a cargo de Jonathan Dinklage.

“Countdown” fecha Signals com sons sinistros e frenéticos do teclado parecidos com aqueles que abriram o álbum oito faixas antes. Alex toca acordes esparsos em meio a sons de helicóptero, e Neil sistematicamente chega a um ritmo com a bateria produzindo um som belíssimo. É possível que haja uma razão para isso. Depois de chamar “Countdown” como o “filho problemático”, diante das ruínas do Le Studio, Neil afirmou: “Eu lembro que mudamos a bateria daqui para aquele outro lado da sala porque não conseguíamos acertar o som. Foi a última faixa que estávamos gravando para aquele álbum, e simplesmente nada dava certo. Trocamos todas as peles da bateria por outras. Qualquer técnico entende isso, não é? Apenas tentamos fazer coisas diferentes, portanto havia muita tensão e decepção. E tocar uma música centenas de vezes repetidamente acaba sendo dolorido depois de um tempo. Sempre que houver colaboração, haverá discordâncias. Mas, no geral, é uma lembrança muito especial para mim.”

Depois dessa gradação através e além do primeiro verso, entramos num trecho pós-punk seguido de um rock progressivo pesado – um pouco de tudo que ouvimos ao longo desse disco provocativo e bem montado. Como bônus, no final da sequência, há até um legítimo solo de sintetizador, com Geddy tocando o Minimoog. Terry comenta: “Lembro que estive profundamente envolvido com ‘Countdown’ para tentar deixar a música o mais realista possível de modo que tivesse um valor agregado, não apenas à introdução, mas à música inteira”.

Neil curiosamente achou que a canção “não deu muito certo”, mas ele saúda a primeira tentativa de escrever uma música que em essência era um documentário de curta-metragem.

Ela foi inspirada por uma visita da banda ao Cabo Canaveral, na Flórida (especificamente ao Red Sector A, a área vip, título escolhido para a faixa-título de *Grace Under Pressure*), para assistir ao lançamento do ônibus espacial Columbia em 12 de abril de 1981. Esse seria o terceiro e último single do disco, e o videoclipe é memorável por causa das imagens do espaço liberadas pela NASA. De modo adequado, Neil fala do álbum em geral como o primeiro que abordou explicitamente as pessoas reais e comuns, seus sonhos, seus ideais, seus ambientes. É possível dizer que astronautas estão muito além das pessoas normais, mas eles também começaram como uma criança observando o céu estrelado em “The Analog Kid” ou um adolescente em “Subdivisions” ou, possivelmente, ao longo do caminho, algo parecido com um homem digital. Neil dedicou a música a duas dessas pessoas, os astronautas John Young e Robert Crippen, e ao resto da equipe da agência espacial que ofereceu à banda uma “experiência única para a vida inteira”.

“Foi uma experiência que nenhum de nós jamais vai esquecer”, contou Alex para a *Hit Parader*. “Tínhamos sido convidados para ir até o Cabo Canaveral para assistir ao lançamento graças a algumas pessoas que trabalham na nossa gravadora. Quando chegamos lá, conhecemos um cara chamado Gerry Griffin, que trabalha para a NASA, e ele era muito divertido e nos deu muitas informações. Passou horas nos guiando numa visita VIP ao complexo e nos contando histórias sobre alguns dos

lançamentos que aconteceram ao longo dos anos. Nós todos nos sentimos como garotinhos ouvindo tudo o que ele contava. Foi como se estivéssemos num sonho.

“Na verdade, quase não chegamos a tempo para ver o lançamento. Pegamos um voo para a Flórida logo depois de um show em Nashville, com outra apresentação marcada em Dallas para o dia seguinte. No dia do lançamento, houve um problema com um computador que acabou adiando o evento por um dia inteiro. Esperamos até o último minuto possível para deixar o Cabo Canaveral e pegar o avião para Dallas. Na verdade, nos atrasamos e o motorista da nossa limusine precisou entrar com o carro na pista do aeroporto para chegarmos a tempo. Conseguimos chegar a Dallas, mas tivemos que contratar um jatinho fretado para nos levar de volta ao Cabo Canaveral no dia seguinte – não perderíamos essa oportunidade. Felizmente, tudo deu certo e conseguimos ver o lançamento no dia seguinte. Foi com toda certeza um dos momentos mais incríveis da minha vida.”

Como Howard explica: “Conhecemos Gerry Griffin, que era diretor da NASA, porque deixamos os filhos dele entrarem num show certa vez. E ele ficou tão grato que telefonou para a banda e disse: ‘Estou convidando vocês todos para vir à base assistir ao lançamento do ônibus espacial’, o que foi muito bacana. Fomos até lá e parecia o filme Contatos Imediatos de Terceiro Grau. Nós todos lá esperando no escuro para assistir àquilo. Estávamos o mais perto da plataforma que se podia ficar, cerca de quatro quilômetros. Ficamos bem na frente de Walter Cronkite. Os outros ficaram atrás de nós, e estávamos de pé bem na frente com todo o pessoal importante. No final, conseguimos ver o ônibus espacial decolando,

e foi uma daquelas experiências realmente grandiosas de uma vida – estar lá e ver o foguete rasgando o céu. Ela inspirou a canção ‘Countdown’. Toda noite que estivemos em turnê tocávamos essa música, e lançávamos esse ônibus espacial do palco”.

A banda obteve filmagens exclusivas da agência espacial que foram projetadas tanto durante os shows das turnês quanto no videoclipe da canção.

“A NASA cooperou demais conosco”, diz Alex. “Eles se dispuseram a nos dar essas filmagens especiais às quais o público nunca tem acesso. Tinha câmeras localizadas nas torres de lançamento, nos motores – praticamente em todos os lugares. A maioria das pessoas só pode ver o que passa na televisão. Em geral essas são outras fitas de gravação reservadas apenas para as autoridades administrativas e cientistas. Mas graças à ajuda do sr. Griffin, pudemos usar algumas dessas filmagens e incorporá-las num vídeo. Realmente valorizou muito a apresentação.”

Neil resume a experiência geral de gravar Signals, sem focar nas dificuldades, mas sinalizando satisfação com o resultado. “Ah, nós mudamos muito ao longo dos anos 1980 de um modo formidável, e Signals foi um álbum muito feliz, porque o sucesso de Moving Pictures nos trouxe bastante confiança. De fato, criamos muitas ramificações naquele disco, em todas as áreas, estilo, ritmo, melodia e arranjos – crescemos imensamente ao longo daquele período.”

Com grande velocidade por causa de dois singles fortes mais o vídeo de “Countdown”, e uma parte considerável com o rastro de sucesso de Moving Pictures, Signals ganhou álbum de platina nos Estados Unidos, chegando ao número 10 da parada de álbuns da

Billboard e sendo número 1 no Canadá e número 3 no Reino Unido. Ele veio um ano e meio depois de Moving Pictures, e no meio disso a banda tinha lançado um álbum duplo ao vivo. Levaria mais um ano e meio até que nos deparássemos com o álbum de estúdio seguinte que, para o choque de todos, não teria Terry Brown como produtor.

“As bandas com teclados e cabelos cor-de-rosa e esse tipo de coisa que estavam surgindo na Inglaterra faziam muito sucesso, e eu apenas não me interessava por esse estilo”, conta Terry. “Realmente não entendia aquilo tudo muito bem, então não tinha a experiência e as manhas para ser capaz de dizer: ‘Vamos fazer isso, vai ser ótimo’, porque eu não gostava de bateria eletrônica. Aquilo não me descia. Então resolvemos dar um tempo. Bem, infelizmente o tempo foi longo demais. Mas foi necessário. Quero dizer, se pensarmos sobre isso, de qualquer maneira é bastante raro que as pessoas trabalhem juntas por um período tão longo – fizemos 10 álbuns juntos em sete anos. Foi uma época muito criativa, então me sinto feliz com tudo aquilo.

“Mas, em resumo, foi o fim do meu trabalho com eles. Não acho que seja assim tão difícil de entender. Eu já não estava mais lá. Eles queriam fazer uma coisa diferente, e foi o que fizeram nos últimos 10 álbuns. E foi ótimo. Chegamos a um ponto em que uma mudança se fazia necessária, e com certeza não seria com Geddy, Alex ou Neil. A única outra mudança possível seria com a relação a mim. Como Neil explicou, era como um namoro – precisávamos de um tempo longe uns dos outros – e quem sabe no futuro poderíamos voltar e fazer alguma coisa. Bem, ele não chegou a cumprir essa parte da proposta, mas nós realmente nos separamos. Sem dúvida era o momento para uma mudança. Havia outras coisas

que eu queria fazer, e de fato não queria fazer parte de uma banda eletrônica, que era o caminho para o qual eu achava que o Rush estava seguindo.”

“De uma forma natural, honesta”, é como Neil caracterizou a ruptura da banda com Terry. “Tivemos uma importante série formativa de projetos com ele que foram mutuamente gratificantes e divertidos. Éramos irmãos. Ao ponto em que se faz a analogia de que ele era o quarto membro do grupo. Mas que, é claro, significa que começamos a pensar como ele. E me lembro de Signals, quando nós três estávamos longe trabalhando nas canções e nos arranjos, podíamos sempre dizer: ‘Bem, Broon vai nos dizer para cortar essa parte’. Já antecipávamos o que ele

nos diria, e às vezes fazíamos a mudança prevendo isso. E tivemos a mesma coisa subsequentemente com Peter Collins – fizemos alguns álbuns juntos –, quando podíamos pensar o que ele diria.

“E a mesma coisa acontece entre escritores e editores. Aprendi com todos eles e percebi que quando estou escrevendo meu próprio material, penso: ‘Bem, Paul vai me dizer para fazer isto, sei que vai, então já vou fazer e pronto’. Mas isso se torna perigoso quando se está tentando progredir e aprender. Um relacionamento tem que evoluir. Só havíamos trabalhado com ele, então naturalmente estávamos curiosos para ver o que outra pessoa poderia nos trazer, talvez nos levar para novos caminhos, assim como muitos já fizeram ao longo dos anos, até chegarmos a Nick Rasculinecz, que nos levou para rumos diferentes e exigiu que nos despíssemos de nossos hábitos, de nós mesmos e de muitas outras coisas. Tem sido um padrão cíclico que aconteceu com muitos

outros produtores, não só com Terry. E era mesmo algo natural. Nós simplesmente sabíamos: ‘Se não for agora, não vai ser nunca’, tínhamos que fazer isso.”

A ruptura e o fim aconteceram com um nível bem impressionante de maturidade e diplomacia – o encontro final aconteceu no ônibus da turnê depois de um show em Miami –, mas isso parece ser algo normal no quartel do Rush. Lealdade é algo profundo, e quando há um rompimento, ele sempre ocorre com civilidade e tato.

Neil diz que o período da banda com Terry foi “algo marcante, mágico. Porque crescemos juntos, evoluímos juntos, no sentido mais amplo da palavra. E nós realmente perdemos a mão como acontece com outras bandas, mas não insistimos no erro. Xingávamos uns aos outros, de certa forma, ou caçoávamos uns dos outros, numa brincadeira gentil. ‘Não comece com essa atitude de estrela do rock, ok?’. Outros já eram sensatos o suficiente para pensar: ‘Nossa, não quero ser essa pessoa’.”

“Mais uma vez, nós mesmos nos corrigimos. Tem muito a ver com a dinâmica dessa banda, em crescer unida dessa forma. Nunca tentei negar que houve atritos ou discordâncias. É sobre a forma como lidamos com essas coisas. Esse é o ponto fundamental que talvez possamos ensinar. Poderia acontecer de nós todos explodirmos uns com os outros, mas honestamente, isso nunca aconteceu e não vai acontecer, não importa o quanto o desentendimento seja sério. Encontraremos um ponto em comum.

“Prefiro isso a ceder, porque nenhum de nós deveria fazer isso. Mas podemos encontrar um ponto em comum entre os três extremos que somos. Nós, às vezes, somos opostos uns aos outros,

mas de um modo que nos permite manter o respeito mútuo – essa é a palavra mágica. Tudo se resume a não reagir com raiva à crítica ou sugestão de quem quer que seja. Só que às vezes acontece! Todos já vimos cenas de bastidores de alguém perdendo a cabeça totalmente por causa da mínima crítica. Uma banda não tem como sobreviver a esse tipo de coisa.

“Mas é possível sobreviver: se disser para alguém o que gosta em relação a algo, ‘mas parece que você talvez esteja tentando buscar...’ Aqui está um exemplo de uma dinâmica que vai dar certo. Vai ouvir uma música e eles vão dizer: ‘Compreendo o que está tentando fazer aqui, e gosto disso, mas talvez seja um pouco exagerado. Esse riff não deveria se repetir tantas vezes’. Tudo não passa de discordância, pensando bem. Nós todos discordamos – mas de um modo produtivo.

“Quando mostro uma letra para Geddy, que precisa ser encaixada na música, ele me fala: ‘Bem, gostei muito desses dois versos’. Ok, que ótima maneira para começar – ele adorou esses versos! Partir de uma posição de força e segurança, já que Geddy fez eu me sentir bem, para depois dizer: ‘Entendo para onde você está indo aqui, mas não gostei muito dessa parte, então se pudermos acrescentar outros dois versos como aqueles...’ E eu já penso: ‘Sim, acho que pode ser’. Quero que ele goste dos versos. E quero que façam parte da música.

“Logo tudo isso é algo positivo – tudo mesmo. É essencialmente uma discordância, mas a letra não é um roteiro. Não é os Dez Mandamentos, é só um punhado de ideias. É ótimo que Geddy goste de alguns versos, e se dois deles entrarem na música,

excelente. Não precisei abrir mão de nada. Em geral, fica muito melhor do que eu tinha antes.

Esse é o outro lado da história. Eleva o nível porque se pensa: ‘Sim, esses dois versos poderiam ser melhores’. Em seguida eu os aprimoro, a coisa toda melhora em vez de tomar o que escrevi como um decreto, um mandado. ‘Pega essa letra aqui porque não vou mudar uma palavra’. Quem iria sofrer? Eu mesmo.”

“O desejo deve ser um fator subjacente”, continua Neil, sobre fazer a arte e a personalidade caminharem juntas durante um longo período. “E essa palavrinha, que contém uma multitude de satisfação contínua, estímulo contínuo, o prazer de trabalhar juntos – e não se sentir diminuído por isso. Sinto que faço meu melhor trabalho ao lado desses dois caras. Então por que não iria querer, entende?”

“Gosto do equilíbrio de um trio, honestamente, porque sempre percebemos que era difícil formar facções. No começo da carreira, fiz parte de bandas com cinco integrantes e sempre eram três contra dois. Dividiam-se dessa forma, em times. É muito difícil que isso aconteça com um trio. Teríamos dois contra um, e aquele um precisaria decidir, ok, quero mesmo ficar isolado, totalmente sozinho? Não sou eu e meu camarada contra aqueles outros caras. Ficar isolado pelos outros dois que estão de mal com você não é uma sensação boa. Preciso pensar que é parte disso. Se os outros dois sujeitos pensam que você está errado, talvez você de fato esteja. É uma dinâmica totalmente diferente. E exige maturidade e circunspecção para dar certo. Mas nunca houve um isolamento extremo assim. Quando menciono essas coisas, espero que entenda que são questões menores, aqueles pequenos solavancos

no meio do caminho. Mas sempre houve contenção. Sempre há discordância quando se trabalha em grupo.”

Paul Northfield também estava lá observando em tempo real a fissura criativa entre a banda e seu quarto membro não oficial, Terry. “Às vezes fiquei no meio do fogo cruzado porque eu podia ver a frustração e o fato de que queriam uma direção precisa e bastante clara. Às vezes, quando eles não tinham certeza, queriam ouvir claramente, ‘Ok, vamos fazer deste jeito’. E acho que Terry naquela época não era capaz de fornecer a eles os tipos de respostas que procuravam. No final do dia, havia certa tensão na gravação daquele disco, não há dúvidas quanto a isso. Parecia, de certa forma, que estavam se distanciando. Eu realmente tive a sensação de que seria o último álbum que fariam com Terry. Mas sabe, na mesma medida as coisas poderiam ter sido diferentes.”

Dando continuidade às observações de Neil, Geddy também afirma: “Nós chegamos ao ponto em que podíamos predizer o que ele diria antes mesmo que dissesse. Os comentários dele, embora sempre fiéis e honestos à própria percepção, eram comentários que sabíamos estar a caminho. E, naquele ponto, olhamos uns para os outros e dissemos: ‘Estamos aprendendo o tanto quanto podemos aprender?’. Estávamos ávidos por aprendizado para lidar com novas tecnologias, com novas maneiras de gravar. Realmente estávamos interessados nas novidades. E tínhamos a sensação de que isso não iria acontecer, a menos que fizéssemos uma mudança. Houve alguns outros incidentes durante a gravação daquele álbum que surgiram porque nos sentíamos mais seguros sobre o que fazíamos e tínhamos mais poder de decisão sobre nossa própria produção. É como aquelas discussões entre pais e filhos. O que queríamos fazer

talvez fosse diferente do modo como ele fazia as coisas – é um crescimento natural.”

“Estávamos totalmente ligados à mudança”, confirma Alex. “Era o que vivíamos. Chegamos a um ponto em que queríamos mesmo trabalhar com outras pessoas só para viver a experiência disso. Não com uma outra pessoa, mas com várias outras. Nós crescemos, e era o momento de sair pelo mundo e passar para o próximo estágio. E isso significava abandonar a relação que tínhamos com Terry. Então ele veio nos acompanhar na turnê por alguns dias, e viajamos e conversamos sobre o que estávamos sentindo, e fomos bem sinceros sobre a nova direção que seguíamos. Ele era adulto, profissional e como um irmão para nós, então entendeu onde nos encontrávamos e para onde queríamos ir. Como qualquer ruptura, foi um pouco triste, mas ao mesmo tempo bem empolgante e libertador para nós. Eu sabia que era o que precisávamos fazer, e foi uma pena por ser essa pessoa com quem tínhamos aprendido tanto e que dedicou tanto tempo para nós, investiu em nós, e sabe, nos divertimos muito juntos. Mas era apenas hora de seguir em frente.”

“Terry nos ensinou muito sobre como estruturar nossa música e trazer uma abordagem visual para o som”, afirma Geddy. “E essa é uma das principais lições da minha vida, como alguém que faz discos, adotar essa abordagem visual. É como uma pintura que se está fazendo ao usar os sons como cores, como equilibrá-los e tudo mais. Ele era um pensador muito progressivo, sempre disposto a fazer um experimento, sempre disposto a tentar algo novo. Mas estávamos ávidos por uma opinião diferente, só que Terry era como nosso irmão mais velho em vários sentidos, então foi complicado. E

realmente nos divertíamos juntos com quem estivéssemos trabalhando. Quero dizer, só vivemos uma vez, por isso é bom gostar do seu trabalho.”

Ray afirma que não teve nada a ver com a decisão. “Não, essas decisões nunca partem de fora. Sempre vêm de dentro da banda. Nós conversamos o tempo todo sobre o que vamos fazer em seguida, e conversamos sobre a frustração que alguns tiveram ao fazer aquele disco e só sentimos que estávamos nos movendo para uma nova direção. Tínhamos uma nova tecnologia e queríamos uma abordagem totalmente inédita. Todos concordamos, ninguém precisou dar o braço a torcer.”

Sobre o dia em que Terry foi informado da decisão, Geddy conta: “Acho que ele ficou surpreso. Não me lembro da reunião com muita clareza, mas sinto que ele ficou surpreso, e um pouco desapontado que tenhamos escolhido aquele caminho. Mas compreendeu totalmente. Pelo menos foi o que nos demonstrou. É boa pessoa, não ia ficar lá e nos fazer sentir mal por causa disso. É mesmo uma ótima pessoa. Mesmo se achasse que era uma péssima ideia, Terry não faria com que nos sentíssemos mal por causa disso. É simplesmente esse tipo de sujeito.

“É claro que ele ficou desapontado”, continua Alex. “Nós tínhamos uma relação longa. Terry esteve lá desde o início. Esteve conosco no nosso primeiro disco, e rodamos muitos quilômetros juntos.”

“Ele morava a poucos quarteirões da minha casa naquela época”, diz Geddy. “Portanto nos encontrávamos socialmente. Então, é claro, foi difícil. Não se quer que essas coisas mudem. Mas

no final do dia, a música vinha em primeiro lugar, e nós sempre colocamos a música como prioridade. Quase sempre [risos].”

Terry comenta: “Fiquei surpreso, porque parecia que daríamos um jeito naqueles atritos. Porque sempre resolvíamos tudo. Além disso, tínhamos criado um disco bem-sucedido. Não foi como se tivéssemos feito uma porcaria. O álbum foi lançado, demonstrou força, foi um grande sucesso comercial porque era uma ótima combinação de ideias criativas. A química era boa entre nós quatro – muito boa, de verdade. Acho que quando eles seguiram em frente e fizeram *Grace Under Pressure*, isso se tornou bem aparente. Contudo, sabe, é fácil falar depois de um período.

“Mas já se passaram tantas coisas desde então. Creio que com o tempo tem sido mais emotivo, para ser honesto. Basta ver o que está acontecendo com a carreira deles: os álbuns e o quanto gostei e não gostei de alguns, e senti que talvez não tivessem tomado as melhores decisões em termos de gravação. Porém, repito, é assim que eu me sinto, a partir da minha perspectiva. Eles estão obviamente felizes com os discos, e são eles que pagam as contas. Mas adorei trabalhar com os três – é claro que teria sido bom fazer o álbum seguinte e depois outro. Mas fiz mesmo um trabalho interessante com eles – e isso basta. Estou satisfeito. Houve momentos em que pensei que deveríamos ter corrigido alguns erros, mas, de novo, tudo é muito subjetivo.”

A cada novo álbum, Geddy demonstrava mais interesse na produção dos discos. Após *Signals*, ele se envolveu com uma banda new wave de Toronto chamada *Boys Brigade* e em 1983 produziu o único álbum deles, um disco homônimo. Também produziu o terceiro e último disco da *Wireless*, *No Static*, de 1980. Howard Ungerleider

tinha um contrato como agente da Boys Brigade, que depois transferiu para a SRO. Não foi o ideal para a banda: a sessão se arrastou por seis meses porque Geddy, é claro, precisava pegar a estrada para promover Signals – assim como tentar parar de fumar, o que ele conseguiu fazer durante esse período.

“Sim, estou metendo o nariz cada vez mais em todos os álbuns”, ri Geddy sobre seu interesse na produção. “Estudei produção. Amo discos, ouço muita música, queria fazer álbuns e também queria ser produtor na época. Portanto eu estava participando cada vez mais. Na verdade, nós todos estávamos. Quero dizer, nós todos tínhamos ideias para a produção. Nós três nos interessávamos por isso em certo grau. Alex tinha um interesse especial por toda a parte de engenharia de som. Ele adorava colocar as mãos nos painéis e consoles. E eu estava ligado às ideias de produção e às maneiras diferentes de gravar as canções, as estruturas distintas para uma canção.

“Para mim foi difícil saber qual era o papel do produtor. E, de certa forma, como tínhamos Terry, ficamos um tanto mal-acostumados com um cara que era engenheiro e produtor e colaborava conosco. Foi só quando ele saiu de cena que realmente precisamos aprender que porra um produtor faz, porque todo mundo tem uma ideia distinta do que é ser produtor. Se conversar com muitos músicos, eles pensam que o produtor é um engenheiro de som. Bem, isso não é ser produtor na minha opinião. Um produtor é um cara que fica com a canção na cabeça – o tempo todo –, a estrutura, a performance, a força da música, a ressonância dela. Ele tem a canção como prioridade o tempo todo. Não no som do baixo ou da bateria – isso também é parte da produção, mas para mim é

algo que fica entre os músicos e o engenheiro –, o produtor apenas supervisiona. Mas eu não sabia nada disso na época, e a trajetória depois de Terry Brown rumo ao disco seguinte foi um longo pesadelo. E nessa jornada eu aprendi muito – nós todos aprendemos – sobre o papel do produtor. Aprendemos mais conversando com 30 produtores diferentes do que fazendo qualquer canção em particular.”

“Estávamos ganhando confiança. Tínhamos mais ideias e queríamos brincar com elas”, continua Geddy. “Para mim, isso tem origem no fato de eu ser compositor. A produção é uma extensão natural da composição de uma música. Porque quando se começa a compor, você a ouve na cabeça de um modo particular e quer que ela combine com essa imagem. Quer que a gravação combine com a ideia que há na sua cabeça. Nunca pode fazer sem perdas ao longo do caminho, mas é algo que se busca. É como se começa. E acho que é por isso que me interessei em produção. Por volta daquela época, comecei a trabalhar com outras bandas, me envolver em projetos paralelos, ajudá-los com a produção e aprender o ofício de produtor, que é algo ingrato e muito difícil [risos].”

Geddy e Alex concordam que, por definição, Terry era um engenheiro/produtor, como Geddy explica: “O que a frustração com Signals nos levou a acreditar, de certo modo, é que queríamos ter alguém que fosse produtor/produtor – com uma formação diferente. Dito isso, Paul Northfield estava começando a trabalhar como engenheiro para nós, e Terry tinha se colocado atrás da mesa de som e se tornou produtor/ produtor. Mas acho que ainda o víamos como engenheiro/produtor”.

É necessário dizer que muitos “produtores/produtores” são apenas preguiçosos e incapazes de cuidar da parte de engenharia, ou que não fazem mais questão de ser engenheiros, tendo aparentemente superado essa fase (depois de ter superado a fase de cuidar das fitas e servir chá e café no estúdio). Em outras palavras, era um elogio e tanto chamar a maioria deles de produtor/produtor – produtor é o suficiente pelo que a denominação oferece, com a ressalva de que metade deles não produz nada além de vagas sugestões e dívidas por causa de cocaína. Na verdade, como Geddy afirma, o Rush ficou “mal-acostumado” com Terry, esse suposto engenheiro/produtor. Não é que os caras estivessem errados quanto à repentina ausência de ideias geniais por parte dele, mas um sólido engenheiro/produtor é uma commodity tão valiosa que poucas bandas terão a chance de se deparar com ela na carreira.

“Talvez eu tenha sido insistente demais”, reflete Geddy, sobre seu crescente papel durante Signals. “Tenho certeza de que estava me sentindo mais confiante. No final do dia, quando se está numa banda, você

se torna possessivo com suas coisas, com seu som. Mas nós nunca tivemos um ambiente de trabalho em que ideias não eram bem-vindas. Não importava quem estivesse na sala: se a pessoa tivesse uma ideia, ei, pode falar. Sempre nos consideramos bastante abertos e democráticos com relação a isso. Mas, sem dúvida, eu tinha cada vez mais ideias e, ao longo dos anos seguintes, me tornei bastante controlador quanto à produção. E algumas das minhas ideias não se alinhavam necessariamente com a visão de Terry. Tivemos momentos em que discordamos sobre o

resultado final ou como chegar a ele. E isso acontece dentro de um estúdio. Não foi a primeira vez, e não será a última. Você tem a obrigação consigo mesmo de expressar suas ideias. É parte do processo. Às vezes será rebatido. Outras vezes as pessoas simplesmente se tornam educadas e reservadas demais para rebater. Prefiro que a ideia certa seja lançada do que todo mundo bancar o educado e fazer uma porcaria de disco.”

A turnê Signals deu a largada no começo de setembro de 1982, com o velho amigo Rory Gallagher abrindo a maioria das datas até o final daquele ano. Retomando a estrada em meados de fevereiro, a abertura ficou a cargo da Golden Earring, com os veteranos holandeses aproveitando seu primeiro disco de sucesso nos Estados Unidos desde 1971, com o álbum Moontan – dessa vez com o single arrebatador “Twilight Zone”. Em março, Jon Butcher Axis se juntou ao Rush. Abril chegou com três datas no Canadá, em que o trio fez seu papel de apoiar jovens bandas canadenses, apresentando Harlequin na cidade de Quebec e The Tenants em duas datas em Montreal. A turnê se encerrou na Inglaterra no final de maio, depois de algumas datas na Alemanha com a abertura de seus antigos mentores do Nazareth. Signals foi quando Neil começou a levar a bicicleta na estrada pela primeira vez, com seus planos de recreação ficando cada vez mais elaborados ao longo dos anos e culminando no motociclismo, que foi incorporado a sua rotina, como todo mundo já sabe.

“Na época realmente estávamos tentando desenvolver a projeção do telão no fundo do palco”, lembra Alex, falando das turnês do começo dos anos 1980. “No final havia dois projetores, e sincronizar os dois foi um pesadelo – tivemos muitos problemas. A

montagem do palco, é óbvio, mudava a cada turnê. A iluminação mudou, assim como os próprios instrumentos mudaram também. Havia elementos diferentes usados por Howard para aproximar o público do espetáculo, usando também som surround.

“O lance com Os Três Patetas que usamos, acho que foi apresentado em três turnês diferentes”, confirma Alex, que continua a se referir aqui ao tema do claro senso de humor do Rush, que aparece com força total em todos os shows (embora os filmes ficassem cada vez mais elaborados). “Acho que nosso humor é pateta, um humor meio seco, tipicamente canadense, um cruzamento entre o Monty Python e o humor dos norte-americanos. Mas quando estamos fazendo um disco, seja na parte musical ou na arte de capa, ou alguma coisa boba, quase sempre, no fim, damos um passo atrás e falamos: ‘Sabe? Isso vai ser engraçado durante duas semanas, mas em cinco anos provavelmente não terá muita graça’.

“Nós sempre temos a tendência de ficar um pouco mais sérios quanto aos shows e ao que vai compor o disco. Mas, entre os membros da banda, quando estamos juntos, passamos 80% do tempo apenas rindo, brincando e tirando onda uns dos outros. Como se fôssemos garotos. Porque, de muitas maneiras, ainda somos aqueles meninos que se juntaram e começaram uma banda. Eu realmente não tive que crescer. Sabe, estou sempre junto com pessoas mais jovens, a minha vida inteira. Nunca precisei ser sério de verdade sobre essas coisas da vida. Levo minhas responsabilidades a sério, mas você entende o que quero dizer.”

Aprimorar-se enquanto indivíduos na parte pessoal ainda fazia parte da conjuntura. “Fazíamos coisas na estrada, nos

desafiávamos de outras formas”, conta Alex. “Na turnê Signals, nos matriculamos num curso de francês da rede Berlitz e tínhamos professores diferentes em cada cidade que visitávamos. Tínhamos nossos livros, nos sentávamos dentro do ônibus e falávamos francês uns com os outros, essas coisas. Infelizmente, como não usamos francês o tempo todo, ando meio enferrujado, acho. Provavelmente nós todos andamos – mas, cara, éramos muito bons naquilo. É apenas uma outra forma de ocupar um tempo perdido e ser um pouco mais construtivo com ele.

“Geddy e eu jogamos tênis durante as turnês nos últimos 25 anos. Esse era o grande esporte para nós. E cerca de dez anos atrás comecei a jogar golfe. Geddy adora visitar galerias de arte. Também vamos ao cinema.” Neil, fiel a sua tenacidade, continuou com as aulas de francês por duas turnês (afinal, ele tinha uma casa em Quebec), enquanto Alex e Geddy abandonaram o curso depois da primeira. O interesse de Geddy de certa forma continuou porque o filho dele estudava francês no colégio.

Howard explica a evolução do show nesse ponto: “O que se tornou maior para a banda foi seu público. Fizemos três noites em Chicago. Isso meio que nunca tinha acontecido na época. Quando se começa a fazer várias noites na mesma cidade, sabe, três noites em Nova York ou Chicago, duas noites em Los Angeles, dá para saber que é um grande sucesso. E eu adorava tudo aquilo. Atuava em várias frentes naquele tempo – diretor de turnê, projetista de iluminação, agente de viagens, coordenador de turnê –, consegui aumentar o show de forma econômica sem que a banda se estressasse com orçamento e os fiz ter um visual incrível ao mesmo tempo em que oferecia uma apresentação de qualidade com um

gasto médio, deixando todo mundo feliz. O que gosto de fazer é projetar estruturas de iluminação personalizadas. Então, em cada turnê que fiz com o Rush, havia um novo sistema de iluminação”.

A campanha de Signals – chamada de Turnê do Novo Mundo – foi razoavelmente longa, nada breve, mas também não fora do controle. Isso foi muito bem pensado e iniciou uma tendência que continuaria em consonância com as prioridades da banda para além do rock ‘n’ roll.

“Estávamos todos vivendo essas experiências em outros sentidos”, explica Geddy. “Essas discussões em casa, e não sei como isso foi abordado. Em geral é Neil quem insiste em ter tempo de folga primeiro, embora isso tenha mudado. Mas chegamos a um ponto em que concordamos que não poderíamos ser uma daquelas bandas que tentam

conquistar o mundo. Simplesmente não podemos fazer tudo o que nos é oferecido, por mais triste que seja para os empresários. Nosso empresário chorava. Não podíamos ficar na estrada o tempo todo. Éramos gratos pelo que conquistamos, e queríamos fazer as coisas de um modo que fosse produtivo e solícito e satisfizesse nossos fãs da melhor forma possível. Mas não podemos ir a todos os lugares; se fosse assim, não sobraria tempo para nós. Havia casamentos ruindo. As rachaduras já estavam aparecendo. Precisávamos ir para casa consertar as coisas.

“Acho que só estávamos nos tornando adultos. E muitos músicos não fazem isso. Eles escolhem não amadurecer e, de alguma forma, conseguem viver assim. Eu gostaria de saber fazer isso. Talvez usem suborno, não sei. Não poderíamos fazer de outro jeito. Tem a ver com nossos valores de classe média. Estávamos

formando famílias, nossos casamentos estavam em crise e tivemos que fazer a coisa certa. Estou me justificando para nossos fãs há mil anos. ‘Quando vocês vão visitar nosso país?’, ‘Quando virão para a Inglaterra?’ Sabe, é uma escolha. Você pode ser a banda mais bem-sucedida do mundo, ou pode ser uma banda bem-sucedida mantendo uma vida fora dela. Estávamos tentando fazer isso, tentando ser pais para nossos filhos, tentando ser maridos para nossas esposas.

“Não há dúvida alguma de que teríamos nos destruído – ou aberto caminho em meio àquilo tudo”, acredita Geddy. “Se não tivéssemos tomado essa decisão, estou quase 100% convicto de que a banda teria ido pelo ralo. Porque nossos casamentos teriam terminado, e teríamos nos tornado pessoas diferentes de uma hora para outra, com outro estilo de vida, e a pressão não seria a mesma. Porque nós três não iríamos de repente começar a nos sentir de outra forma ao mesmo tempo. Quero dizer, quem sabe? É difícil adivinhar, mas sinto que era uma coisa que precisávamos fazer para sobreviver. O que eu costumava falar para nosso empresário era: ‘É melhor isso do que a banda acabar, certo? Uma turnê a cada dois anos é melhor do que turnê nenhuma’. Sim, vá lá e ouça o lado dele da história. Tudo será ideia dele. ‘Acho que eles estavam trabalhando demais’. Não acredite numa palavra que ele disser.”

CAPÍTULO 5. GRACE UNDER PRESSURE

Com a era da MTV já bem consolidada, e a música e a moda futuristas despertando a ira dos eruditos, o Rush parecia ter feito uma transição para a fase adulta moderna na hora exata, incluindo os cortes de cabelo. Ao longo da trajetória de um álbum e meio (o lado A de *Moving Pictures* e todo o álbum *Signals*), a banda conseguiu levar para o mainstream um som inventado por eles, totalmente autoral (em parte porque ninguém mais faria isso) graças a uma repaginada.

Em retrospecto, atraíam certos olhares desconfiados e conspícuos, operando praticamente sozinhos nesse zigue enquanto todas as outras bandas de heavy metal dos anos 1970 seguiam em zague. Mas, de fato, o Rush é esquisito. Sempre há um reforço na ideia de que é uma banda intelectualmente curiosa, que busca o novo com tanta coragem que seu legado acaba sendo menos debatido – para a banda, foi o que passou, passou, o que vale é o agora.

“Sim, nós sabíamos que o Metallica existia”, afirma Geddy. “Lembro a primeira vez que o Metallica tocou em Toronto. Meus amigos de Nova York me falaram que eles tocariam aqui, e eu fui assistir ao show e adorei a banda. Eram ousados. E progressivos à própria maneira, certo? Metal progressivo em certo sentido.”

O Metallica tocou pela primeira vez em Toronto em 19 de janeiro de 1985 no Concert Hall, uma casa de shows grande e civilizada que Geddy conhecia muito bem.

“Mas não somos uma banda que planeja qualquer coisa muito adiante no futuro”, continua Geddy, “e, para mim, essa é a beleza de

fazer parte do Rush. Nós realmente não sabemos o que vamos fazer até que seja feito. Às vezes, tudo se encaixa e a composição é mais tranquila, ou talvez estejamos ouvindo alguma coisa diferente que nos deixa intrigados ou as letras não combinam com speed metal. Então seguimos uma direção ditada pelo momento. Essa é a coisa mais maravilhosa quanto ao processo criativo, apenas permitir o momento ser o que ele é. Portanto Alex, Neil e eu, naquele ponto, criamos um som nesse sentido pensando dessa maneira. É isso que os discos do Rush significam para mim. Às vezes eles não se colam no gênero, e é assim mesmo. Não há nada que possamos fazer a respeito. É como um âncora de noticiário que diz: ‘Neste dia, em 1982...’ Era assim que trabalhávamos. É um reflexo do nosso modo de pensar criativo daquele momento.”

Mesmo assim, como Terry observa com precisão, a guitarra ainda estava bastante presente em *Signals* e, surpresa, ainda haveria muita guitarra no álbum seguinte da banda, de parto complicado, chamado *Grace Under Pressure*. De modo sutil, nesse álbum, o Rush ainda era Rush, o agregado de todos os discos remontando a 1974. Vê-los ao vivo nesse momento não era diferente dos anos 1970. Dito de outra forma, coloque-os num cartaz com qualquer uma das bandas que puder imaginar e ainda será um show de rock ‘n’ roll do começo ao fim, a única diferença é que o Rush teria então alguns sons extras, bem sensatos e claros, cortando o típico ruído criado pela guitarra, baixo e bateria e rompendo o concreto.

Por mais estranha que fosse a existência dessa banda platinada de metal progressivo com uma pegada *new wave*, encontrava um paralelo com o Genesis da era Peter Gabriel. Rush e

Marillion tocaram juntos por cinco noites em Nova York no final de setembro de 1983 em shows isolados no meio de dois discos.

“Eu lembro que foi uma ótima apresentação”, recorda Geddy. “Alguém sugeriu que seria um lugar excelente para tocar, e às vezes você só quer mudar um pouco a forma de fazer as coisas. E pensamos: ‘Uau, ótima ideia’. Quero dizer, para nós, fazer esse tipo de show era bem bacana, principalmente porque era mais do que só duas apresentações. Foi uma forma legal de agitar as coisas, além disso precisávamos nos aquecer um pouco para entrarmos no estúdio com *Grace*.”

O interessante é que foi divulgado na imprensa daquela época que Alex e Geddy estavam ávidos para trabalhar em álbuns solo tão logo essa perna da turnê terminasse, e Neil estava prestes a trabalhar num livro de poesia e falava abertamente sobre escrever ficção.

“Nós excursionamos com o Rush algumas vezes”, lembra o guitarrista do Marillion, Steve Rothery. “O que aconteceu foi que nos reunimos em 1983 e abrimos para eles no Radio City Music Hall, a renomada casa de shows de Nova York, por cinco noites. Foi antes de *Grace Under Pressure*. E foi um trabalho duro, era como ser atirado aos leões todas as noites. Mas demos conta do recado e depois voltamos a abrir para eles em 1986 e 1987, cerca de 12 ou 15 shows nos Estados Unidos e no Canadá. Os caras do Rush ficavam bem na deles. Provavelmente conversamos mais com Alex entre os três, mas todos pareciam muito legais.”

Nessas apresentações do Radio City, a banda experimentou versões preliminares de “Kid Gloves”, “Red Sector A” e “The Body Electric”, produções das sessões de composição de agosto

realizadas na pousada Horseshoe Valley, um retiro perto de Barrie, Ontário, uma hora ao norte de Toronto. Depois voltaram para o Le Studio, em Morin Heights. A procura por um produtor se encerrou quando os caras optaram por Peter Henderson. Durante uma curta passagem pelo Reino Unido na etapa final da turnê *Signals*, conversaram com Steve Lillywhite e Trevor Horn, do Yes. Lillywhite concordou em trabalhar com eles, mas depois recuou para fechar com o Simple Minds. Henderson não era a primeira escolha da banda, e eles tomaram a decisão rapidamente – um mau presságio que logo recairia sobre as rochas do gélido inverno canadense. Foi um esforço descomunal deixar o décimo álbum do Rush apresentável.

“*Signals* foi um ponto de virada”, começa Alex, “o último álbum que gravamos com Terry Brown, e sentimos que precisávamos seguir adiante e ver como era trabalhar com outras pessoas. Tínhamos planejado fazer *Grace Under Pressure* com Steve Lillywhite, que concordou em trabalhar no disco. Nós nos reunimos com ele e tudo parecia bem. Então, no último segundo, o empresário dele nos telefonou e disse: ‘Sinto muito, mas Steve não está mais disponível’. Isso foi devastador porque já tínhamos um planejamento, estávamos compondo e realmente ansiosos para começar a trabalhar com ele.

“Os produtores naquela época eram reservados com vários meses de antecedência para os projetos. Portanto, partimos para o banco de reservas, para ver quem estava disponível, e Peter Henderson tinha feito muitos trabalhos excelentes em engenharia de som, então decidimos contratá-lo. Foi um disco muito difícil de se fazer com Peter. Ele era um ótimo engenheiro e um cara divertido,

mas parecia meio inseguro quando se tratava de tomar decisões importantes.”

“E não queríamos ter que tomar certo tipo de decisão de produção quando estávamos gravando o disco”, continua Alex. “Queríamos nos concentrar em tocar e no que estávamos fazendo. Nos quatro meses que levamos para fazer esse álbum, tivemos só um dia de folga, o primeiro sábado, e no resto do tempo trabalhamos feito loucos. Estávamos em Quebec, no Le Studio, e aquele inverno foi particularmente frio. A temperatura marcou 45 graus negativos durante três dias, e houve um período de duas a três semanas em que não passava de 35 graus negativos. Fazia muito, muito frio, e era difícil para trabalhar. Esse disco foi muito complicado de fazer. Mas conseguimos e permanecemos com essa ideia de trabalhar com outras pessoas.”

Enquanto lidavam com um inverno fora do comum em Quebec e uma relação longe de ser a ideal com o produtor, os membros do Rush estavam tendo dificuldades com a tecnologia, ainda mais sérias do que havia acontecido com *Signals*.

“A tecnologia estava orientando a mudança”, explica Paul Northfield, a respeito da óbvia evolução no som do trio a qual se desenrolava diante de seus olhos. “Todo mundo estava apaixonado pelo desafio e pelas possibilidades da tecnologia. Ela oferecia uma nova paleta completa de sons para se trabalhar. Coisas como Frankie Goes to Hollywood, as produções de Trevor Horn... Esses são alguns discos extraordinários que estavam sendo feitos na época e foram revolucionários sonoramente e com relação aos arranjos. Acho que qualquer banda como o Rush, que tinha interesse em ser criativa em primeiro lugar em vez de só tocar o que

já faziam bem, estava sempre avançando, sempre procurando novidades.

“Então a tecnologia por si só praticamente ditava os rumos e motivava os artistas. Eu me envolvi apenas de modo periférico com *Grace Under Pressure*. O álbum foi gravado no Le Studio, e eu era o engenheiro-chefe do estúdio na época, e eles tinham conversado comigo para trabalhar no novo disco. Mas isso foi depois que passaram por várias tentativas de mudar o produtor. Steve Lillywhite tinha deixado o Rush na mão no último minuto, então estavam pesquisando. Acho que a escolha final de produtor foi por mera conveniência.

“Conversaram para eu estar envolvido na produção do álbum – me lembro disso porque eles me pagaram uma passagem de avião até Toronto – mas sei que Alex em particular queria trabalhar com alguém que não conhecesse. Queriam algo completamente diferente. Ele trabalhou com Terry por dez anos ou mais e estava em busca do desafio de trabalhar com alguém que tivesse um ponto de vista totalmente diferente. E isso os levou a Peter Henderson. Em retrospecto, penso que teriam gostado de trabalhar com Steve Lillywhite ou alguém como Trevor Horn.”

“Isso foi um grande passo, deixar a segurança de Terry Brown para trás e partir mundo afora”, comenta Geddy a respeito da busca pelo novo produtor. Quanto ao motivo de achar que Steve Lillywhite teria sido uma boa escolha para o Rush, ele afirma que “ele tinha uma grande afinidade por música com guitarras, mas ainda assim buscava uma abordagem totalmente nova e moderna. A música que vinha da Inglaterra era o que estávamos ouvindo bastante, e sentíamos que ele fazia parte daquela nova leva de jovens

produtores ingleses que eram mesmo inspiradores. Nós nos reunimos com ele quando saímos em turnê na Inglaterra, ele disse tudo o que queríamos ouvir e ficamos mais confortáveis com a ideia. Steve parecia um cara desafiador e interessante para trabalhar. Ficamos impressionados com o material do Big Country recém-produzido por ele, e o material da XTC realmente tinha um som original. Havia esse ótimo som de bateria ao vivo. Conheço de um ponto de vista sonoro, isso nos atraía. Era apenas algo cru, ainda assim moderno no sentido tecnológico, de que gostávamos nele”.

“Todos os discos nos quais Steve trabalhou tinham essa energia incrível”, afirma Alex. “Tanto sonoramente quanto a música em si. Nem todo som da Inglaterra era ótimo, mas havia alguma coisa com base no rock em seu trabalho, mas que ao mesmo tempo era muito moderna. Eu lembro quando nos reunimos com ele em Birmingham, estávamos todos muito, muito entusiasmados. E Steve saiu com a gente por dois dias, então estávamos só começando a nos sentir confortáveis.”

Mas então, Geddy suspira: “Ele recebeu uma proposta para trabalhar com o Simple Minds e nos deixou de lado, basicamente. E nós achamos que isso não foi atitude de um cavalheiro e de um profissional. Sempre trabalhamos com caras muito bons que disseram uma coisa e cumpriram. Foi a primeira vez que trabalhamos com alguém cuja palavra obviamente não valia muita coisa. Acho que era sonho dele trabalhar com o Simple Minds, então, mesmo que tivesse se comprometido conosco, nos deixou na mão.

“Na verdade, ficamos em choque. Já estávamos na fase de pré-produção e bem encaminhados na composição, e tínhamos uma

data em mente, e aí esse cara nos deixou completamente fodidos. E pensamos: ‘Ok, o que vamos fazer agora?’. Era para estarmos fazendo um álbum, o primeiro na nossa carreira com um novo produtor, e na metade do processo de composição, o cara desaparece. Entramos em pânico. E começamos a procurar nomes – um depois do outro, e a maioria já estava ocupada naquele momento. Não é possível simplesmente pegar o telefone e conseguir os melhores produtores do mundo. ‘O quê, você não pode?!’ Era uma situação bem ruim. Já havíamos conversado com todos por quem tínhamos interesse, e todos já estavam sem agenda.”

“Queríamos alguém interessante, alguém que tivesse algo interessante para contribuir”, continua Geddy. “Que tivesse uma perspectiva interessante com relação às coisas. E começamos esse longo e tortuoso processo de entrevistas. Estávamos num local de ensaios nos arredores de Toronto. Hidden Valley, um resort de esqui, só que fomos na baixa temporada. Montamos nosso equipamento lá, nos hospedamos numa pousada e ensaiávamos na área de esqui. Um a um, vários produtores foram até lá conversar conosco. Foi realmente algo memorável. Tocamos para eles algumas coisas nas quais estávamos trabalhando, escutamos seus comentários, conversamos entre nós e analisamos. Foi esquisito.

“O lado positivo foi que ouvimos falar sobre todos os modos de gravação, todos os tipos de ideias para fazer o disco. Opiniões diferentes sobre nossa música. Quase trabalhamos com Rupert Hine naquela época. Ele não pôde por problemas na agenda, então foi outra grande frustração, porque admirávamos seu trabalho. E então Peter Henderson chegou, ele tinha feito uns discos com o

Supertramp que nós realmente tínhamos adorado e era da escola... da escola de engenharia de Geoff Emerick, Air Studios, Beatles, o mundo dos Beatles, o centro de treinamento dos Beatles para jovens engenheiros. E tinha coisas excelentes para dizer, mas no final fomos meio contrários a elas, mas falamos ok.

“Acho que era hora de conseguir um coprodutor, porque Peter era um engenheiro/produtor”, conta Geddy sobre Henderson. “Ele não era o cara que realmente buscávamos, queria fazer sozinho toda a parte de engenharia. E era um ótimo engenheiro. Muito diferente de todos com quem havíamos trabalhado antes.”

Porém, isso não seria bom o suficiente, como afirma Alex. “O coração dele pertencia à engenharia. E quando chegou o momento de tomar certas decisões sobre os rumos de uma canção, ou sugerir alguma coisa que pudesse criar algo diferente, ele nem sempre parecia disposto. Havia muito mais pressão sobre nós para ter ideias acerca do melhor arranjo para a música. Precisávamos de alguém que nos orientasse. Não queríamos alguém que trabalhasse para nós, mas que pudesse nos inspirar. Apenas aquela pequena faísca que leva a um lugar especial.”

“Foi mais fruto do desespero, acho”, afirma Paul Northfield sobre a contratação de Peter Henderson. “Não que ele tenha sido uma escolha desesperada – parecia alguém que se encaixava no projeto, tinha a experiência que procuravam e era alguém diferente. Acho que eles ficaram meio chocados com o processo de trabalhar com Peter. Houve muita indecisão no processo de gravação, uma coisa com a qual não estavam acostumados. Buscavam alguém que tomasse as decisões, alguém que os desafiasse, e não acho que Peter Henderson tenha sido capaz disso. Era um engenheiro muito

respeitado, mas não creio que as habilidades dele como produtor eram o tipo de coisa que estivessem procurando. Foi bem frustrante.”

Sobre o processo de mixagem do álbum com Henderson, Paul comenta: “Lembro que foi extraordinariamente longo, enquanto no passado, quando trabalhava com Terry, era raro nossas mixagens levarem mais que um dia – uma mixagem por dia, e algumas foram mais rápidas que isso. Acho que foi a primeira vez que se encontraram numa situação em que estavam mixando um disco e passaram quatro dias em uma única música. Era uma nova era de experimentação, com várias opções diferentes, e eles acharam tudo isso muito difícil. Esse disco os deixou exaustos. Geddy sabia que, quando terminassem o álbum e dessem adeus a Peter, não o veriam novamente, porque o processo de fazer aquele disco foi uma tortura.”

“Nós aceitamos que estávamos acomodados de certa forma e que ele não era o tipo de produtor que tínhamos ido à procura”, conta Geddy. “Peter era um cara legal, trabalhador, preciso dizer isso. Ele se sentava atrás da mesa de som e ficava lá para todo o sempre [‘Tempo demais’, acrescenta Alex]. Mas para nós não foi um líder. Não era alguém que podia nos ajudar a aprender as coisas que queríamos aprender. Era o tipo de produtor que não sabia com certeza do que gostava até que ouvisse, e tinha uma grande dificuldade para nos explicar o que ele achava que deveríamos fazer.

“E foi devastador para nós. Porque pensávamos: ‘Putá merda, depois de tudo isso, basicamente estamos produzindo a nós mesmos’. Tivemos que produzir para ele nos produzir.

Terminávamos um take e falávamos: ‘Ei, Pete, como ficou esse take?’. E ele dizia: ‘Não sei, vocês querem comparar?’, ‘Bem, você está aí, ouviu o take’. Então entrávamos lá junto à mesa de som e ouvíamos tudo de novo, e ele nos olhava e dizia: ‘Bem, o que acham?’. E foi assim que as coisas se desenrolaram. Isso resultou numa sessão de gravação muito longa, muito difícil.”

A sessão durou quatro meses e começou a prejudicar a vida pessoal dos rapazes. Geddy afirma: “A sessão de gravação quase custou meu casamento, porque fiquei tão obcecado com a produção daquele álbum que os poucos dias em que eu conseguia ir para casa ficava lá ao lado da minha esposa, mas não conseguia parar de pensar no disco”.

Foi uma sessão dura também entre os integrantes da banda. “Foi intensa, nós brigamos”, conta Geddy. “Acho que uma das pouquíssimas vezes que não nos entendemos muito bem foi durante aquela sessão. Lá estávamos nós, no Le Studio, todos caras legais, tentando fazer esse disco juntos, lá fora fazia 35 graus negativos, um inverno mortal, e aquilo simplesmente parecia interminável. Ficávamos implicando uns com os outros. Não era o trabalho. Estávamos unidos pela nossa frustração de fazer aquele disco, então quando precisávamos trabalhar, trabalhávamos. Não brigamos por causa disso. Havia músicas e ideias, mas no 50º dia ou algo assim, já tínhamos bebido vodca demais e ficávamos só implicando uns com os outros, sabe? Você meio que entra em colapso. A gente já não se divertia.

“E mesmo com as mixagens, fazíamos uma mixagem e cerca de 40 versos da canção ou um número absurdo assim, e a gente sabia que precisava ouvir aquilo de novo e encontrar a versão de

que gostávamos. Esse não é o jeito certo de se fazer um disco. Foi difícil, mas um ótimo aprendizado: nos desligar de Terry e ter que lidar com isso. Acho que fizemos um bom álbum, mas pagamos um preço alto demais por ele.”

“Há algumas canções incríveis naquele disco”, concorda Alex, “e o álbum tem um som muito bom. Definitivamente se destaca entre nossos álbuns.”

“Mas foi como, ok, esse é o mundo sem Terry e não é um mundo muito cortês”, ri Geddy. “Vivendo e aprendendo. Acho que essa experiência terrível nos ensinou mais sobre o modo de se fazer um disco do que qualquer boa vivência poderia nos ensinar. A gente aprende na dor, infelizmente.”

Ainda assim, nem Geddy nem Alex se arrependeram de ter escolhido mudar de produtor. “Acho que não”, diz Alex, ao responder se eles se arrependeram da decisão de despedir Terry. “Até acho que falamos: ‘O que foi que fizemos?’. Mas foi apenas um comentário de momento. Acho que estávamos comprometidos.”

“Estávamos bem além daquilo”, concorda Geddy. “Estávamos fartos de fazer discos. Francamente, éramos meio loucos. Foi uma dureza, de verdade. E lembro que depois levamos o álbum para ser masterizado com Bob Ludwig, chegamos lá e colocamos para tocar ‘Red Sector A’ e nos demos conta de que a mixagem não tinha nenhum pedal de baixo. Por alguma razão eu tinha deixado – ou nós tínhamos deixado – os pedais de baixo de fora daquela música. Quando tudo dá errado, acredite em mim, dá errado até o final.”

Mas o disco foi finalizado, emergindo da hibernação em 12 de abril de 1984, envolto numa camada de gelo, cortesia da arte de

capa impessoal e arrepiante de Hugh Syme, um pouco ficção científica, um pouco

apocalíptica, definitivamente criodessecada. Fazendo um trocadilho com o título bem apresentado, Hugh também incluiu a imagem de um grampo de marceneiro tipo C prendendo um ovo. Para a foto da banda, o Rush chamou uma lenda canadense, Yousuf Karsh, que conduziu uma sessão de fotos de estúdio para usar na contracapa.

Como Alex contou a Geoff Barton: “Estávamos conversando em Horseshoe Valley, compondo material novo, e pensamos o que fazer com a capa do LP. Eu falei para Neil: ‘Por que não fazemos um bom retrato em preto e branco na contracapa? Nunca fizemos nada desse tipo antes’. Geddy imediatamente comprou a ideia e disse: ‘Sim, por que não chamamos Karsh?’. A reação de todos foi positiva, mas achávamos que não havia chance. Pensamos, bem, podemos tentar, mas ele não nos parece o tipo de fotógrafo disposto a fazer uma coisa dessas. Mas ele fez! Não sei se você já viu algum livro de Karsh, mas basicamente, ele é fotógrafo de estrelas de Hollywood e da realeza e de todo mundo que importa. Olhando para a foto, dá para ver que as imagens dele são muito honestas. Elas não embelezam você de forma alguma. Todo mundo na banda parece um pouco mais velho, um pouco mais bruto. Mas acho que ficou bom. Definitivamente não é uma imagem rock’ n’ roll, mas é um retrato muito verdadeiro e realista de nós três. Além disso há o poder inerente que se obtém com uma fotografia em preto e branco. Desperta bastante emoção.”

Assim como os três discos anteriores, *Grace Under Pressure* abre com uma faixa alinhada pela indústria Rush Inc. para obter

máximo impacto comercial, “Distant Early Warning”, que ganhou um vídeo bem descolado para invadir as residências de quem queria sua MTV. Mas a música tem uma construção interessante, caminhando lentamente numa vibe reggae tão leve que Neil está acertando rim shots. Contudo, as coisas não continuam assim por muito tempo, porque um refrão poderoso leva a música para uma zona limítrofe de hino que se torna ainda mais impactante com uma introdução progressiva em força máxima. Não se trata de uma provocação nascida de sintetizadores, mas deixa espaço na mistura para a banda induzir uma atmosfera que lembra o Police, com Alex adotando uma pegada tanto de Andy Summers quanto do Fixx e do INXS.

“Foi quando comecei a usar minha coleção de gravatas estreitas nos anos 1980”, brinca Neil, descrevendo o contexto em que o disco combina com o visual exibido no vídeo dessa canção. Ele de fato passou a usar gravatas estreitas ainda na era de Permanent Waves, mas nesse vídeo é Alex quem veste uma. “Noite após noite tentamos superar um ao outro com a gravata mais ridiculamente estreita, e eu usava gravatas com camiseta gola polo e essas coisas. Era divertido. Afinal, a moda é para ser divertida. Ainda éramos jovens, então não foi esforço algum. Não tivemos que contratar um consultor de imagem para nos dizer o que vestir nos anos 1970 ou 1980 ou 1990, e depois já não ligávamos mais para a moda sendo senhores de uma certa idade. Era apenas um reflexo honesto. Não precisamos tentar continuar relevantes ou escrever canções para pessoas mais jovens que nós ou nos diminuir em algum momento. Estávamos escrevendo sobre o que nos

preocupava, e nosso público sempre foi capaz de acompanhar as mesmas inquietações.”

Ao responder sobre os temas, Neil observa: “Grace Under Pressure não falava apenas de coisas metafísicas, era sobre meus amigos, pessoas que estavam com problemas. O verso principal em ‘Distant Early Warning’ é ‘You sometimes drive me crazy, but I worry about you’ – ‘Você às vezes me enlouquece, mas me preocupo com você’. Essa é a expressão máxima da compaixão. Usei um título de William Faulkner nela também, Absalão, Absalão! É a história da Bíblia em que o rei Davi permite que seu filho morra, e a súplica é ‘Would God I had died for thee’ – ‘Por que não morri eu em teu lugar’. Essa é a expressão máxima de compaixão. Quando descobri o que isso significava fiquei arrepiado – ainda fico na verdade –, a questão do ‘Absalão, Absalão’, afinal haveria presente maior do que dar sua vida? Todos nós provavelmente sentimos isso em nossa existência, amar alguém dessa forma. Para mim essa é a expressão máxima de compaixão que a canção está tentando expressar.

“Quando essas coisas se tornaram parte da composição, foi num sentido bastante humanista. Sim, já passei pela fase de escrever fábulas de ficção científica e contos fantásticos e tudo isso, mas era por diversão, entende? Muito daquilo foi por diversão. Quanto mais li e mais vivi, na verdade eu – até onde me cabe – me tornei um estudioso da natureza humana; e todas aquelas canções são sobre pessoas. Eu as via fazendo coisas e me lembrava do que aconteceu. Havia lido uma entrevista com um fotógrafo correspondente de guerra, e ele tinha começado como um jovem indo para o campo de batalha pensando que, se ao menos pudesse tirar a fotografia certa, essa foto mudaria as coisas. As pessoas

veriam a guerra e veriam o desespero e a brutalidade humanos, e então elas mudariam. Bem, eu tinha a mesma ilusão quanto às canções. Pensava que se pudesse fazer a música certa, as pessoas entenderiam e mudariam. Então, se eu pudesse escrever sobre hipocrisia e pudesse escrever sobre como tratamos mal uns aos outros, os desentendimentos entre nós e todas essas coisas... Era isso que eu estava tentando realizar. Com certeza, de *Moving Pictures* em diante, tentei encontrar grandes metáforas para as pequenas coisas em vez de pequenas metáforas para grandes coisas.”

Grandes metáforas para pequenas coisas: essa é uma boa pista para nos ajudar a decifrar a consideravelmente impenetrável letra de “Distant Early Warning”. A grande metáfora aqui – e a imagística, com os elementos do cenário e as máquinas – vem da Guerra Fria, com certeza algo que estava na cabeça de todo mundo no começo dos anos 1980. Aqui, é uma metáfora sobre os relacionamentos pessoais, o abismo entre as pessoas (veja também “Different Strings” e “Entre Nous”). Apoiando essa linha de pensamento, há o refrão. O modo como Neil organizou as palavras faz parecer que o mundo o está deixando louco de preocupação, ou inversamente, é alguém íntimo em sua vida, sem nome, ou um íntimo universal que pode existir para qualquer um no mundo real. Não há metáfora maior do que o mundo e não há “nada” menor do que o que acontece entre dois desconhecidos numa cafeteria.

Essa canção também parece ter um pé em “New World Man” e “Digital Man”, mais especificamente em relação ao refrão da primeira e as estrofes da segunda. E é impossível deixar de notar a influência do Police. Certa vez perguntei a Stewart Copeland se a

dívida foi paga. “Efusivamente!”, ele riu. “Somos bons amigos. E aqueles caras são tão canadenses. Não se importam com todos os ataques que eu costumava disparar na direção deles, que mais tinham a ver com os penteados que com a musicalidade. Encontrei os três há pouco, um mês atrás, na casa de Neil. E como rimos juntos, vou te contar. Mas Neil nunca deixa de mencionar, sabe, a dívida da inspiração. Mas eles são bem canadenses – é como fazem as coisas. Sabe do que estou falando.”

“Sempre há alguma coisa interessante”, diz Geddy sobre o catálogo do Police. “O modo como eles usam o ritmo, o modo como estruturam as canções, a atitude dele na bateria – é realmente interessante. Ou o modo como Sting expressa as emoções. Ele gravava a voz em multicanais de um jeito particular e criava esse som bacana de verdade. Eram coisas que repercutiam entre todos os outros músicos. Não queríamos parecer o Police, mas era possível buscar inspiração em todas essas bandas que estavam fazendo coisas boas. Às vezes é um cantor de um tipo de música que é muito diferente do seu. Mas eu ouço alguma coisa que o vocalista faz, seja vocal masculino ou feminino: ‘Olha que bacana o modo como ela usa a voz. Posso aprender algo com isso’. Essas coisas influenciam. Você as acrescenta à sua própria receita, ao seu repertório, à sua caixa de ferramentas, seja lá como quiser chamar, e elas te inspiram.”

Alex comenta ainda: “Ninguém quer realmente ouvir uma coisa para depois copiar. Como Geddy disse, é o lugar de onde a coisa vem que inspira quando se ouve determinada banda. Sabe, The Edge, adoro o modo como ele usa os delays. Não foi o primeiro cara a fazer isso, mas é muito eficaz no modo que incorporou como parte

de seu estilo de tocar. E o mesmo acontece com o Police. Andy é um guitarrista incrível, um som realmente direto, mas ainda assim poderoso, o modo como ele

tocava as cordas, o jeito que as atacava, os ritmos contrapostos. Foi uma grande influência e inspiração.”

Mas em termos de descobrir como encaixar a guitarra naquilo que de repente se tornou uma banda de quatro instrumentos, Alex diz que tudo coube a ele. “Isso foi puramente uma questão de como aplicar no nosso grupo, como eu queria abordar aquele som. Não procurei em outro lugar para ouvir como outra pessoa fazia. Éramos únicos. Só que havia muitos componentes, outros que não apenas a guitarra e os teclados. Havia o baixo de Geddy, que era muito intrincado naquele momento. E seus vocais, as letras, o número de palavras e a bateria cheia de energia de Neil. Há muitas coisas complicadas nesse caldeirão.”

“O que se busca não é exatamente o que já se sabe fazer”, acrescenta Geddy, com sabedoria. “Eu não estava ouvindo muitas bandas de metal ou de rock progressivo. Porque meio que já sabia como fazer aquilo. Você procura ouvir coisas que não conhece. Quer algo novo. Está buscando aquelas ideias que não haviam passado pela sua cabeça, que podem ser aplicadas ao seu próprio estilo e som. Isso te torna um músico melhor.”

Geddy admite que não sabe muito bem onde o Rush foi se encaixar nos anos 1980 depois de todas essas destemidas explorações e investigações. “Nós nunca conversamos sobre isso”, diz ele. “Jamais. Não acho que sequer usamos as palavras ‘Somos relevantes? Isso é relevante?’. Não, fazemos o que parece certo e tentamos manter a naturalidade e não pensar nessas coisas. É tudo

muito grande – não tem como pensar. É imenso demais para se pensar a respeito. Não se pode pensar longe e estar dentro de si ao mesmo tempo, não acho que isso funcione. Então criamos um som, uma música ou uma ideia de que gostamos, e uma coisa leva à outra. Cada disco é como uma jornada que desconhecemos até que ela esteja concluída. Não sabemos realmente o que estamos fazendo até terminarmos de fazer. Depois olhamos para o resultado e pensamos: ‘Uau, até que deu certo’. É uma cápsula do tempo, é o que representa um dado período. E eu amo isso a nosso respeito. Não sabe

mos para onde estamos indo até que estejamos ocupados fazendo, até que estejamos lá trabalhando e compondo, tudo se resume ao momento. É uma coisa muito gratificante para um escritor ou um músico – é um modo bom de se viver.”

Assim como em *Signals*, a segunda faixa é um rock acelerado, embora o tema da música seja sombrio, lembrando a morte de Robbie Whelan, que fazia parte da equipe do Le Studio e morreu num acidente de carro perto do estúdio em maio de 1983, quando trabalhava no segundo álbum do Asia, *Alpha*. Ele tinha 31 anos e deixou a esposa, Carla.

“Robbie era engenheiro assistente aqui”, recorda Neil, caminhando em meio às ruínas do Le Studio anos mais tarde. “Ele fez parte de todos os nossos jogos de vôlei, e escrevi a canção ‘Afterimage’ sobre ele. Falo das pegadas no gramado. Sabe, ficávamos lá jogando vôlei do outro lado deste lago, até o sol nascer. Então, sabe, aquele horário normal de músico – dormir até meio-dia, levantar e voltar ao trabalho. Depois fazíamos um intervalo na hora do jantar; jogávamos algumas partidas até que a neve

começasse a cair. Tirávamos a neve da nossa quadra de vôlei porque era um exercício e uma válvula de escape necessária.”

Geddy complementa: “‘Afterimage’ foi uma canção muito pessoal e na verdade fala da perda de um amigo. Então acho que tivemos um cuidado extra para garantir que fosse sensível e a gravação ocorresse bem”.

Como Alex contou a Jas Obrecht, da revista *Guitar Player*, “a música ‘Afterimage’ é a história de um amigo muito querido que morreu num acidente de carro. Queríamos celebrar a vida dele, mas há certa tristeza na canção, e o solo de guitarra é uma tradução desse sentimento. Penso nele toda vez que tocamos essa música. Ele trabalhava no Le Studio, então estávamos gravando exatamente lá onde ele ficava. Diminuímos um pouco as luzes, e foi muito emocionante e inspirador. Não sei quantas vezes meus olhos se encheram de lágrimas quando aquele solo entrava enquanto ouvíamos a gravação. Na metade, eu ficava tão empolgado que saía do tempo, então voltávamos ao começo e eu pensava [voz embargada]: ‘Ok, vamos tentar de novo’”.

Na realidade, é possível ouvir a emoção dos três músicos, Neil tocando com toda força, Geddy articulando o baixo e Alex tocando praticamente um punk rock furioso com seus acordes. É interessante notar que, uma vez que termina o verso original condutor onde essa linha direta mágica acontece, não se ouve mais o arranjo. Muitas luas depois há outro verso apropriado, mas Alex muda para adotar um estilo de tocar parecido com Andy Summers. Dito isso, “Afterimage” pode ser considerada uma canção de metal progressivo, com várias partes organizadas de forma peculiar e dois versos que são diferentes entre si e separados por outros tantos.

Talvez devido à dor que a música expressa, ela foi apresentada apenas na turnê subsequente e depois nunca mais foi ouvida ao vivo.

“Red Sector A” abre com a guitarra harmoniosa de Alex, estabelecendo o clima para Neil tocar seu melhor chimbalo intrincado ao estilo de Stewart Copeland, atento também a um padrão borbulhante de sequenciador. Mas a melodia é sombria, assim como a letra.

Como Neil explicou a Jim Ladd: “Eu li o relato em primeira pessoa de alguém que tinha sobrevivido a todo o sistema de trens e campos de concentração, Dachau e tudo mais – ela era uma garotinha de 13 anos quando foi enviada para lá, onde permaneceu alguns anos. E depois li os relatos em primeira pessoa de outros que saíram no final, todos felizes por estarem vivos, que foi a maior das graças. *Graça sob pressão* é isso. Eles nunca abandonaram a força de vontade para sobreviver, mesmo passando pelo horror extremo e por privações físicas de todos os tipos. Simplesmente sequer cogitavam ser fuzilados, sabe? Eram sempre os desafortunados, o que foi uma coisa importante que eu queria abordar.

“Também soube pelos relatos de não ficção narrados em primeira pessoa que esses sobreviventes mantinham pequenos rituais de suas religiões. Se fosse um dia de jejum, mesmo que já estivessem morrendo de fome, eles recusariam o pedacinho de pão e a pequena porção de mingau, porque era dia de jejuar. Precisavam se agarrar a alguma coisa, alguma noção de normalidade, sabe, isso era importante. E me comoveu. Foi intenso.

“Quis criar uma atmosfera atemporal, porque isso aconteceu, é claro, mais do que uma vez e com mais de uma etnia. Aconteceu inclusive neste país onde nos encontramos. Sabe, os britânicos fizeram isso, ninguém pode se colocar acima desse fato. A escravidão envolveu incontáveis países que comercializavam de tudo – pessoas eram traficadas como se fossem animais. Ninguém pode dizer que não participou, seja de um viés racial ou nacionalista. Então eu queria trazer isso à tona sem ser específico e simplesmente descrevendo as circunstâncias, tentando olhar para o modo como as pessoas reagiam a isso.

“Outra imagem de fato importante e, para mim, muito comovente que li nesses relatos foi que no final de tudo essas pessoas, é claro, ficaram totalmente isoladas do resto do mundo, de suas famílias, de qualquer notícia. E elas, nos casos que li, acreditavam que eram os últimos sobreviventes. Sabe, que as pessoas que as libertaram e eles próprios eram os últimos do mundo a sobreviver depois da guerra. Parece meio melodramático para se colocar numa canção, percebo, mas é verdade. Então não parecia que eu precisava evitar que a música fosse dramática em excesso porque ouvi e li mais do que aquele único relato.”

Particularmente comovente, sem dúvida, há o fato de que Geddy canta as palavras de Neil, sendo que os próprios pais foram sobreviventes do Holocausto.

Fechando o lado A está “The Enemy Within”, que é o mais próximo que o Rush chegou do ska na carreira. Depois de explicar a Jim Ladd o conceito da Trilogia do Medo (essa canção é a primeira parte; já abordamos as continuções, “Witch Hunt” e “The Weapon”), Peart afirma que “no final organizei meu pensamento e

as imagens que queria usar para reuni-las e esse foi o resultado. ‘The Enemy Within’ foi mais difícil porque eu queria observar como isso me afeta, mas foi além de mim mesmo. Não gosto de ser introspectivo como regra. Penso que vou determinar como minha primeira regra: ‘Nunca seja introspectivo!’. Mas ao mesmo tempo eu queria escrever sobre mim de um modo universal; queria descobrir coisas em mim que acho que fazem sentido”.

A produção do vídeo de ficção científica caro mas meio brega criado para essa música faz eco à mensagem do clipe de “Distant Early Warning”, argumentando que o Rush era uma banda futurista e moderna. Apesar da clara tentativa de afastar os telespectadores, com uma edição irregular sombria, closes cortantes e imagens distorcidas intencionalmente, esse vídeo foi escolhido como o primeiro a ser transmitido pela MuchMusic, a versão canadense da MTV, quando foi lançado em 31 de agosto de 1984. Sem surpresa alguma, o canal seria uma vantagem para a sem dúvidas maior e mais longeva banda de rock do Canadá. Como consequência, o Rush passou a se envolver com entusiasmo na criação de videoclipes para a televisão, uma busca em sinergia com todas as filmagens que emoldurariam as apresentações nos palcos. De fato, nessa época, Geddy chegou a comentar que a banda queria fazer um vídeo para cada uma das faixas do álbum.

“The Body Electric” também teve o mesmo tratamento distópico, até mesmo orwelliano, certamente com uma pegada de ficção científica, mas com mais foco na narrativa comparado aos videoclipes anteriores. Isso faz sentido graças à letra, e à música também, com os integrantes do trio parecendo robóticos em meio a uma colagem de sons mecanizada.

“Começamos a ficar obcecados com ritmo naquele período”, conta Geddy, que faz uma observação importante – com *Grace* e os discos seguintes, por causa de todo o debate sobre os teclados, havia o mesmo tanto de estranheza rítmica acontecendo. “Principalmente comigo e com Neil. E até mesmo na forma de tocar de Alex. Ele é um dos melhores guitarristas rítmicos do planeta Terra, e eles não recebem a devida importância. Mas sim, estávamos tentando deixar nossa música com uma pegada mais rock e com mais *groove*, sabe? E isso não é fácil. Ainda mais para brancos canadenses.

“Portanto, é possível afirmar em certo sentido que nossa primeira influência foi o rock clássico, aventureiro, e então estávamos tentando unir rock e complexidade e fazer com que houvesse esse *groove*. Foi como ganhar um brinquedo novo e o trazer para dentro da nossa música. Estávamos progredindo e buscando nos tornar músicos melhores, e isso sempre incentiva a composição a dar um passo além. Quando nossa composição fracassa de tempos em tempos é porque damos atenção demais às nossas necessidades enquanto músicos. Às vezes o papel de músico dita o que se está compondo e o que é preciso fazer enquanto profissional, e esse é o resultado derradeiro. Por isso estou dizendo que há várias razões pelas quais os fãs se afastaram de nós em certos momentos da nossa carreira, e não há nada que possamos fazer a respeito.”

Essa faixa é baseada num antigo episódio de *Além da imaginação* de 1962 chamado “I Sing the Body Electric” [“Eu canto o corpo elétrico”], mas é mais ou menos uma história básica sobre opressão. É “2112” para robôs, como se percebe, com o

protagonista tentando se libertar dos padrões eletrônicos. No começo, pode-se dizer que é a história da capa do álbum, mas no final fica implícita uma narrativa intrigante. Ela questiona o que acontece à consciência da máquina quando ela mesma se desliga. Como 1001001 é o código de ASCII para I, é como se, enquanto os bytes se quebram em bits, através dessa nebulosidade o androide buscasse manter algum senso de si.

“Com o solo de ‘The Body Electric’, fiquei frustrado e com raiva”, disse Alex em entrevista à *Guitar Player*. “Não conseguia encontrar um rumo, tentava isso, tentava aquilo. Trabalhava numa coisa durante algumas horas e depois pensava: ‘Ficou uma merda. É a mesma coisa que já fiz um milhão de vezes’. Eu largava a guitarra e saía para ver uma partida de hóquei ou algo assim, tentava encontrar algum tipo de inspiração. Então voltei e pensei: ‘Foda-se. Vou deixar rolar’. E de repente todo mundo se virou para mim dizendo: ‘Ei, é isso aí! O que foi isso?’. Nós tocamos a fita e achamos bem curioso. É o que dá a faísca: ouve-se alguma coisa que é louca e curiosa. Era mais a minha personalidade, e tudo partiu dali. Depois disso, levou cerca de 40 minutos para fazer o solo inteiro. Há uma nota com a alavanca. Eu a uso muito agora – até demais. Reparei recentemente que a minha mão esquerda anda ficando bem mais preguiçosa. Meu vibrato é algo no qual trabalhei por muito tempo, mas ele ficou bem preguiçoso. É muito mais fácil voltar e usar a alavanca, e o vibrato fica muito bom. É para cima e para baixo em vez de para frente e para trás que se faz com a mão.”

“Kid Gloves” é um dos rocks melódicos cativantes, guitarrísticos e inspiradores, com Alex duplicando os canais com a Telecaster em oposição à Gibson, praticamente um alvoroço de

pátio de escola quando se trata de guitarras. Um verso irregular em 5/8 que traz um recompensador pré-refrão e um refrão com sintetizadores minimalistas.

“Foi difícil encontrar um ponto de partida nessa música”, comentou Alex com relação ao solo de guitarra desnorteador em entrevista a Andrew MacNaughtan, um dos principais fotógrafos da banda, que infelizmente já nos deixou. “O modo como em geral componho os solos é brincando com algumas ideias diferentes e as tocando até que alguma coisa encaixe. Depois mantenho aquilo e experimento algo mais, então começo a combinar os pedaços, volto e refaço a coisa toda. É basicamente o que aconteceu com esse solo. Lembro que levou muito tempo. Passei quase dois dias e meio trabalhando nele. É engraçado, sabe, você pode passar horas e horas tentando encontrar um rumo e um ponto de partida. Mas assim que se obtém o ponto certo, o solo pode levar dez ou 20 minutos para ficar pronto. Em ‘Kid Gloves’ ele levou cerca de 45 minutos para terminar depois que eu enfim havia encontrado um rumo. A partir disso, tudo simplesmente se encaixou.”

“Red Lenses” se alterna entre o jazz e o pós-punk, com Alex mais apagado e criando texturas e Neil sendo ao mesmo tempo tribal e eletrônico. Quanto à letra, ela aborda os problemas nas notícias, a canção talvez servindo como um microcosmo ou um resumo de um álbum que em geral traz Neil reagindo ao mundo em constante mudança ao seu redor.

“Há uma frase de um escritor francês”, explica Neil, “talvez Flaubert, dizendo que um romance deve ser um espelho se movendo pelo caminho, um espelho viajante. E gosto de pensar assim também com relação à banda, como se talvez fôssemos

fonos de ouvido viajantes captando o que está acontecendo ao nosso redor e sendo um reflexo disso. De muitas maneiras, 1983 foi um ano bastante tenso por causa dos eventos daquela época, e estávamos em meio a uma revolta.

“Os soviéticos tinham derrubado o voo da Korean Airlines naquele ano, e muitos amigos meus estavam com problemas no trabalho ou em seus relacionamentos. Foi como um ano de angústia, e isso aparece com clareza na nossa música. Naquela época, não foi um dos nossos álbuns mais populares de forma alguma, mas as pessoas que gostaram na verdade o adoraram. E compreendo totalmente o porquê. Como a vida estava daquele jeito no momento, o disco se tornou sua trilha sonora.

“E, de novo, há muita emoção – toda aquela angústia está na música. Pode ser sentida ali. Às vezes é bem marcada, como em ‘Distant Early Warning’ ou em ‘Red Lenses’, mas outras vezes é apenas parte da tensão na faixa. Essas coisas subjacentes, como a raiva em ‘2112’, elas transmitem isso. Então é assim que eu faço. Certa vez fiz a comparação com uma antena de satélite se movendo pela estrada. Talvez seja mais pertinente ao nosso tempo. Porque estávamos lá durante a era do vídeo, e mais tarde estávamos lá quando o rock redescobriu as guitarras nos anos 1990 com Guns N’ Roses, Soundgarden e Pearl Jam, sendo que antes disso elas tinham sido relegadas às florestas petrificadas bem longe da civilização.”

É difícil não pensar em King Crimson quando confrontados com a excêntrica “Red Lenses”. Neil era fã de Bruford, e Bill passou pelo próprio processo de modernização radical. Afinal, isso também aconteceu com o King Crimson todo, convenientemente a partir de

um álbum chamado *Red*, que foi o “álbum vermelho” do período vermelho, azul e amarelo do começo dos anos 1980. De fato, Alex tem muito em comum com Adrian Belew naquele disco – *Discipline*, de 1981 – e os vocais de Geddy aqui apresentam um pouco da experimentação conversacional daquele álbum, também cortesia de Adrian.

“Bateria eletrônica é uma desgraça”, ri Geddy, sobre outro aspecto da faixa. “Mas sabe, Neil ainda tocava bastante a bateria convencional.

Não lembro em quanto desse disco ele usou a bateria eletrônica. Mas nós estávamos começando a nos mover em direção a essa área. Peter foi ótimo para gravar todas essas coisas. Ele sabia mesmo como gravar, e realmente tinha uma atitude diferente sobre compressão, o que acho que fez uma enorme diferença no som do álbum. De um ponto de vista técnico, era tudo o que queríamos. A questão era apenas o que foi necessário para atingirmos o resultado.

“Mas não é bateria de verdade!”, afirma Lee sobre o som eletrônico. “É uma versão filtrada dela... Quero dizer, você tem ali o baterista do século. Tem um baterista monstruoso que faz os sons reais parecerem incríveis. E ouvir Neil tocar uma bateria eletrônica é meio decepcionante. Mas ele tem a ousadia de a usar como um instrumento completamente diferente, mérito todo dele. Neil criou uma sinfonia de sons e usa tanto a bateria eletrônica quanto a verdadeira. Só que, no começo, era divertido para ele tocar bateria eletrônica, assim como era divertido quando eu tocava os sintetizadores. Então era uma coisa que ele precisava experimentar. Conseguimos obter um som excelente, mas deu muito trabalho. Foi

a mesma coisa quando comecei a tocar os sintetizadores. Na primeira vez que se pluga o equipamento, o som é terrível. É preciso realmente trabalhar neles. Porque, num primeiro momento, todos têm um som meio zoadado. Então Neil passava pelas dores do crescimento com a bateria eletrônica, e eu passava pelo mesmo com os sintetizadores – parecia que estávamos travando um embate com a nova tecnologia.”

Fechando *Grace Under Pressure* de forma claustrofóbica, “Between the Wheels” foi a primeira música que a banda criou durante as sessões de composição, seguida por “Afterimage” e “Kid Gloves”. Alternando entre uma atmosfera taciturna e esperançosa musicalmente (comparável a “Cry Out for Your Life” da Max Webster), na letra não há quase esperança. Aqui Neil coloca tudo em reverso com relação a “Distant Early Warning” e usa uma metáfora menor para algo imenso, as engrenagens das guerras e a questão dos ciclos históricos.

“Esse álbum parece não ter baladas”, repara Alex, conversando com Andrew MacNaughtan. “Sim, você está certo. Também não há violão nesse disco. Acho que apenas aconteceu dessa forma. Suponho que estávamos numa fase raivosa, musical e liricamente falando. Recebíamos o *Globe and Mail* na pousada onde ensaiávamos em Horseshoe Valley todas as manhãs. Todo o enrosco com o voo da Korean Airlines acontecendo e as conversas sobre armas nucleares. Era uma coisa depois da outra. Acho que isso realmente influenciou a escrita de Neil, e por esse motivo há tanta raiva. Acho que a música espelha essa raiva, assim como ‘Between the Wheels’ é uma canção forte, muito opressiva. Não acho que havia lugar para uma balada nesse álbum.

“Agora mesmo há muita coisa acontecendo que nos deixa raivosos, até mesmo preocupados. Neil apenas está se tornando mais um observador. Acho que as letras dele estão levantando questões muito importantes em vez de narrar uma história. Nesse sentido, sua composição mudou e se tornou mais condensada. Ele está obtendo mais valor das palavras. A música é uma coisa muito pessoal. Pode ser o que você quiser que seja. Se as pessoas aceitarem, ótimo. Se não aceitarem, não é um grande problema. Se tiver sorte de ser bem-sucedido financeiramente, ótimo, mas existe outro tipo de sucesso também – escrever uma boa canção. Isso é o que vem primeiro. Não acho que o tópico sobre o qual se escreve de fato importe. Se quiser fazer um manifesto político, a música é sua, vá em frente; sempre foi assim na música folk. Mas se quiser cantar sobre o quanto seu tapete é marrom, tudo bem também. Não acho que existem muitos parâmetros para o que se pode ou não escrever.”

Assim que o disco chega ao final, de fato temos uma noção do som sólido e sensato que o Rush alcança ali, mais notadamente em termos de sintetizadores em contraponto às guitarras. “Between the Wheels” ilustra esse aspecto de forma particularmente impressionante. *Signals* também era superlativo, mas um pouco mais amadeirado e afetuoso de um modo analógico. Aqui os sintetizadores são mais cortantes, assim como as guitarras, e com as ocasionais peripécias da bateria eletrônica trata-se de um mundo inteiramente novo. Mas há uma amplitude de graves e agudos, apesar de tantas frequências com características de médio alcance prensadas contra nós.

“Tentávamos refinar a atitude de uma banda com guitarra/sintetizadores”, acredita Geddy. “Queríamos ser aquele Rush de *Signals*, mas com uma base mais firme e sólida enquanto trio. Mais agressivos, principalmente quanto ao timbre de Alex, recuperando-o maior e mais rico e ao mesmo tempo fazendo uma permuta ao usar o som do sintetizador. Buscávamos mais. E alcançamos isso. Acho que há algumas canções excelentes naquele disco – ‘Between the Wheels’ e ‘Distant Early Warning’, acho que são verdadeiros sucessos quando olhamos para trás. Tivemos nossos momentos no álbum, sem dúvida.”

“Fiquei muito mais feliz com o caráter do som da guitarra”, concorda Alex. “Ficou mais próximo do que eu imaginava. Há uma visão em sua mente e é possível vê-la com clareza, e você luta para conseguir um som que combine com aquilo que tem na cabeça, e muito raramente se chega àquilo. Lembro que me senti muito melhor quanto à sutileza do som da guitarra naquele disco em relação aos teclados. Também usávamos teclados que tinham um caráter mais resplandecente com relação aos sons e que se colocavam para cima num alcance diferente, criando mais um efeito do que se tornando uma parte integral da musicalidade da canção. A guitarra podia desempenhar seu papel.”

Contudo, era o mesmo setup geral que da vez anterior para Alex. Ele conta: “Sim, eu ainda usava a Hentor, a Strats com os captadores humbucker e a Flapsocaster. Não houve nenhuma mudança na verdade; eu sempre procurava equipamentos novos, sabe, os efeitos que surgiam”. Observe que aqui Alex está falando de uma Hentor Sportscaster, rebatizada como Porkflapsocaster.

Geddy conta que era comum Alex entrar em discussões com os engenheiros. “A batalha entre ele e os engenheiros era por causa dos pedais”, diz ele.

“Sim, eles sempre queriam colocar os pedais depois”, ri Alex. “A discussão era... esse é meu som, é assim que eu ouço.” O que ele quer dizer é que queria ter controle dos próprios efeitos diretamente da pedaleira. “É assim que eu gosto. Não quero que nada seja acrescentado depois. Ged fez um comentário sobre os engenheiros certa vez, algo como ‘eu gostaria de simplesmente poder arrancar a cabeça deles’. Algo assim.”

“Você não aguenta conviver com eles, não pode matá-los”, diz Geddy. “Ele brigou com cada engenheiro que já trabalhou com a gente num álbum. E eu incitava a briga. Mas Peter era excelente. Quero dizer, esse disco ficou muito bem gravado, quando paro para pensar. Ele tinha um ótimo instinto para o som e uma base muito boa. Portanto, o álbum realmente tem um som poderoso, e o mérito é dele. Era um engenheiro estupendo. E um cara legal, mas...”

Apesar de o Rush continuar a desafiar, incitar e provocar sua base de fãs, *Grace Under Pressure* conquistou platina nos Estados Unidos, assim como *Signals*. O disco subiu ao número 10 nas paradas da Billboard, 5 no Reino Unido e 4 no Canadá. Quatro vídeos complexos foram lançados a partir desse álbum, já que a banda se esforçava a fim de se manter visível para a geração MTV, com uma estratégia de vendas agressiva para um som que não era mais particularmente adjacente ao heavy metal tradicional, e ainda assim não era new wave o suficiente para cruzar até o território de Duran Duran, Simple Minds ou A Flock of Seagulls, muito menos

competir com The Cars, Huey Lewis, Michael Jackson, Bruce Springsteen ou Prince.

A turnê de Grace Under Pressure começou em 7 de maio de 1984 em Albuquerque, Novo México, com Gary Moore abrindo durante dois meses, seguido pela Pat Travers Band e Fastway. Para promover os compatriotas canadenses, o Rush também dividiu os palcos com Red Rider e Helix. Mais tarde, o Y&T substituiu a Fastway, que tinha sido a banda de abertura durante todo o mês de outubro. Dito isso, juntar-se a esses artistas mandava uma mensagem particular – os caras ainda queriam bandas de heavy metal limítrofes para deixar os fãs eletrizados. Em junho de 1984, fizeram uma rara participação num festival, o Texxas Jam, junto com 38 Special, Ozzy Osbourne, Bryan Adams e Gary Moore, que estava em meio a sua longa jornada com a banda. Não houve apresentações na Europa dessa vez, mas o Rush teve a oportunidade inédita de tocar no Japão e no Havaí.

“Tivemos uma situação terrível no Japão”, lembra Geddy. “Depois do nosso show, acho que tivemos um dia de folga em Osaka e fomos até uma casa de banhos tradicional japonesa com massagem. Estávamos bem relaxados, tomando uns drinques no bar do hotel com os roadies, e ouvimos uma gritaria horrível. Neil estava metido numa discussão com um homem japonês que insistia em bater na esposa em público. E Neil, é claro, tentava fazer o cara se acalmar. Só que, quanto mais ele se esforçava para acalmar o cara, mais forte o homem batia na mulher. E é claro que nós todos fomos até lá com a cara cheia de uísque e raiva e tentamos apartar a briga. Mas os funcionários do nosso hotel nos trataram como se estivéssemos errados, como se estivéssemos interferindo num

assunto pessoal, ao ponto de que nós é que fomos levados para longe. Aparentemente o tal japonês era membro da Yakuza ou algo assim. De qualquer maneira, eles não gostaram nada que tentamos ajudar a mulher. Quando a vimos pela última vez, ela estava caída no chão. Foi muito feio.”

“Na verdade, fomos apenas uma vez e não dormimos um único dia lá”, ri Alex, respondendo sobre sua impressão do Japão. “Foram apenas quatro shows. Foi algo único, o público não era nada parecido com qualquer outro, pareciam tão programados. Eles todos pulavam e batiam palmas ao mesmo tempo feito loucos, depois se sentavam e não se moviam mais. Quando saíram do local do show, não havia um pedacinho de papel sequer no chão, tudo estava impecável. Tinham esse sistema de luz no Budokan, era como uma luz de rua: se estiver verde, você pode se divertir e gritar; se estiver amarela, é hora de se sentar; se ficar vermelha, o show termina e todo mundo vai para casa. E eles se levantavam em grupos. Havia seis pessoas de pé, agitando e enlouquecendo,

todas vestindo os mesmos agasalhos cor laranja. Depois um grupo ali adiante vestindo agasalhos verdes se levantava e agitava, e aí se sentava. Era a coisa mais bizarra. Depois o Havaí foi uma bagunça. Nós nos divertimos muito. Era simplesmente uma extensão de toda essa turnê maluca. Chegamos lá, e acho que tivemos alguns dias de folga, então fizemos o show. Foi como qualquer apresentação nos Estados Unidos.”

Porém, Alex conta que havia uma razão para o Rush não se tornar uma verdadeira banda global, como o Iron Maiden ou o Deep Purple – carregada com tanta tecnologia tudo virou uma questão de mera economia.

“Acho que tocamos quatro shows no Japão, sabe, duas casas menores e duas maiores, e mesmo as casas maiores eram pequenas para os padrões norte-americanos. Havia muitas pessoas e um interesse por parte da gravadora de que fôssemos até lá para ver como seria. E foi realmente muito, muito bom. Mas, no final do dia, não sentimos como se estivéssemos abrindo um novo território lá, ou que fosse um novo espaço para conquistar que nos faria ganhar muito dinheiro. Porque obviamente perdemos muito dinheiro fazendo aquelas quatro apresentações.”

“Só que, ao mesmo tempo, queríamos ter a experiência de estar no Japão”, continua Lifeson. “Queríamos ver como era. Fomos para a China naquela viagem e para Hong Kong. Nós nos aventuramos um pouco e acabamos fazendo dois shows no Havaí. Foi uma experiência que valeu a pena. Foi muito divertido, mas era difícil de justificar diante de tais condições. Toda hora nos perguntam: ‘Quando vocês virão ao Japão?’, sempre que damos entrevistas ou conversamos com os fãs. E é difícil dizer. É muito complicado poder ir a todos os lugares quando se fica mais velho e se faz menos apresentações numa turnê. Quero dizer que de fato nos concentramos na América do Norte, particularmente nos Estados Unidos. Se estivermos fazendo 150 shows num ano, sim, com certeza, vamos tocar em qualquer lugar. Mas se estivermos fazendo cerca de 60 shows por ano, é difícil ir a muitos locais.

“Contudo, tivemos uma experiência maravilhosa lá [no Japão]. Nunca ajustamos nosso relógio. Era impossível. Portanto acordávamos às quatro da manhã e tínhamos que esperar, tomávamos café da manhã e começávamos a visitar pontos turísticos às seis horas quando não havia ninguém ao nosso redor e

as cidades ainda estavam acordando. Era muito bacana porque oferecia uma perspectiva bem diferente. E lá estávamos nós, no palco, às seis da tarde para terminar o show às oito, ou oito e meia, e depois, é claro, era saquê e sushi pelo resto da noite.”

CAPÍTULO 6. POWER WINDOWS

Agora que o Van Halen havia se reunido ao Rush fazendo coro em apoio aos teclados – “Jump” ajudaria a garantir a 1984 um disco de diamante, com vendas acima dos 10 milhões de cópias –, ficou comprovado que até mesmo o mais descolado roqueiro de cigarro na mão poderia explorar seu lado New Romantic. É claro que tudo começou com In Through the Out Door, do Led Zeppelin, e depois, por um tempo, continuou discretamente com o Rush em seu laboratório, validado ao longo do caminho tanto pelo Yes quanto pelo Genesis, ambos se conectando ao improvável e tendo sucesso apesar dos respectivos reposicionamentos radicais.

Em 1985, Geddy, Alex e Neil levariam o modernismo ao extremo, celebrando o sucesso de bandas como Tears for Fears, The Cure, Sting, Eurythmics, Talking Heads e a guinada repentina de Kate Bush em direção à música eletrônica, com o álbum Power Windows, um chocante passo para dentro da tecnologia e do marco temporal.

Ao responder sobre isso, Neil defende a era controversa prestes a ser iniciada, marcada pela combinação do disco de 1985 e seu sucessor, Hold Your Fire, destacando Power Windows: “Particularmente gosto muito desse álbum. Se tentarmos separar o músico do fã, como fã eu particularmente adoro esses dois álbuns, porque são um banquete e tanto para os ouvidos: há muitas texturas e muita variedade e exploração rítmica. Para mim continuam sendo obras muito gratificantes de se ouvir. Portanto acho que se trata do

mais alto tributo que posso oferecer: são discos que gosto de ouvir enquanto fã.

“Hold Your Fire é de certa forma um pouco mais introvertido, tanto musical como liricamente, a música e as letras se alimentam umas das outras”, continua Peart. “Fico bastante impressionado hoje em dia ao pensar no assunto. Power Windows é mais dinâmico e extrovertido, enquanto Hold Your Fire tem mais texturas e é mais introvertido. Mas gosto de ambos igualmente, cada um com sua personalidade. Power Windows sem dúvida se firma como um corpo de trabalho completo, acho, da forma como foi moldado. A ordem das faixas é uma coisa que sempre nos tomou muito tempo e suscitou muitos debates. Acredito que esse álbum tenha uma ótima ordem; do começo ao fim acho que é uma ótima apresentação da banda.”

Com relação à tecnologia, “esses dois álbuns estão bastante entrelaçados. Estávamos trabalhando com Peter Collins, que era igualmente ambicioso tanto na produção quanto nos arranjos, de muitas maneiras era um projetista de som. E naquela época, na Inglaterra, trabalhávamos com um tecladista, Andy Richards, que era o rei dos floreios e momentos dramáticos”.

“Éramos uma banda diferente, e parar de trabalhar com alguém como Terry Brown não era um reflexo do que ele fez ou de nossa relação com ele”, continua Neil, sobre a mudança. “Quando se compartilha certo período de tempo e crescimento, depois ficamos inquietos em busca de algo diferente. Não é uma questão de mais habilidade, superioridade ou algo assim. Peter Collins se juntou a nós quando ficamos mais interessados nos arranjos da canção, que é absolutamente o ponto forte dele. Dessa forma, Peter

contribuiu com esse elemento para nosso crescimento e foi ótimo trabalhar tendo ele como um amigo. Mas Terry Brown também era, naquele período éramos muito próximos, e ele tinha essa personalidade e caráter incríveis no estúdio. Não há comparação em termos de bom ou ruim. É simplesmente uma questão das pessoas que éramos naquele momento. Como acontece com qualquer relacionamento, eu acho.”

Peter chegou recomendado com carinho por Gary Moore, do Thin Lizzy, que abriu alguns shows do Rush. Fora isso, como Geddy disse na época, trabalhos de Peter como Musical Youth e Nik Kershaw obviamente não tinham nada a ver com o estilo do trio. Acrescente-se Blancmange e Tracey Ullman à equação e a conexão fica ainda mais turva, exatamente o que Geddy queria. Por que não ter alguém que sabe coisas que não sabemos? Ou, dito de outra forma, por que se importar com alguém que é versado em habilidades que nós três já temos?

“Power Windows foi um disco muito importante para mim, e acho que foi um disco muito importante para a banda”, acrescenta Geddy, “porque para o Rush foi a fusão final e essencial entre teclados e guitarra. No meu modo de ver, tudo o que havíamos mexido e experimentado durante anos finalmente fez sentido com Power Windows. É um dos meus álbuns favoritos porque tem essa combinação de texturas, o uso de fato criativo dos teclados, e ainda assim é um álbum de rock. E a guitarra de Alex traz um som poderoso e emocionante, e era isso que havia criado problemas em Signals e Grace Under Pressure, sabe, porque até aquele ponto tudo era experimentação. Hold Your Fire foi o disco que deixou claro para mim que toda essa questão de quatro instrumentos estava

ficando cansativa. Houve uma mudança no modo como criamos aquele álbum. Ali começou uma transição lenta para o Rush. Mas acho que Power Windows é um disco realmente importante na nossa carreira. Se eu pudesse escolher os pináculos, seriam 2112, Moving Pictures e Power Windows.”

De modo significativo, para chegar a esse álbum que tanto Neil quanto Geddy colocam no ponto mais alto – embora ao chamar a guitarra de Alex de “poderosa e emocionante”, fico pensando se Geddy está confundindo o disco Power & Glory do Saxon com Power Windows do Rush –, seria necessário um produtor modernista, alguém com opiniões radicais e distante do rock.

“Eu estava trabalhando com um artista chamado Gary Moore que abria para o Rush na turnê”, começa esse alguém, Peter Collins, que iniciaria uma longa e produtiva colaboração com o Rush, a qual marcaria a carreira dele. “Chamei meu engenheiro de som de Londres e o levei comigo. Fomos para Los Angeles e gravamos um single com Gary chamado ‘Empty Rooms’. A banda obviamente tinha ouvido a versão da música ao vivo antes que eu me envolvesse no projeto. Eles ouviram o que eu havia feito com a música em seguida e estavam entrevistando produtores na época. Está claro que gostaram do que fiz com a música de Gary e me convidaram para vê-los tocar em Providence, Rhode Island.”

Collins diz que, como produtor de música pop, conhecia muito pouco o Rush: “Fui meio que mergulhando a pontinha dos dedos dos pés na água em termos de rock. Então comprei alguns álbuns da banda. Não era muito fã da voz de Geddy e achei que os discos tinham um som horrível. Pensei, bem, sabe, vou até lá ver o que eles querem. É claro que quando cheguei a Providence, Rhode

Island, tinha aquele estádio imenso lotado de garotos. Você sabe como são os shows do Rush. Eu não fazia ideia do que esperar. Fiquei completamente embasbacado.

“Depois encontrei todos os caras nos bastidores, e eles me perguntaram o que eu estava fazendo. E na época havia um artista chamado Nik Kershaw, com quem eu estava trabalhando na Inglaterra, meu primeiro álbum bem-sucedido, digamos assim, e acho que eles realmente curtiam Nik Kershaw. Me perguntaram quais seriam os principais pontos que eu abordaria se trabalhasse com eles. E eu disse: ‘Antes de mais nada, Geddy, sua voz’, porque parecia uma voz muito estranha para mim. Uma das minhas maiores qualidades era produzir os vocais, então queria colocar minhas mãos nos vocais dele, digamos assim.

“E eu disse: O som dos seus discos é terrível”, continua Collins, admitindo que naquele ponto estava totalmente imerso na sonoridade dos anos 1980. “Trevor Horn era meio que o vanguardista daquilo, o som de Frankie Goes to Hollywood, o álbum 90125 do Yes, que pareciam bem high-tech. Todo aquele novo equipamento estava chegando, os novos reverbs digitais, os novos teclados, os Fairlights, Synclaviers, todas essas coisas. E na Inglaterra todo mundo estava ligado nesse tipo de som. Portanto, o som orgânico do Rush de fato não fazia muito sentido para mim. Não parecia sonoramente relevante no meu mundo. Fui totalmente sincero quando nos conhecemos. Só falei: ‘Acho que seus discos poderiam ter um som muito melhor’. Não fui nada elogioso. Quero dizer, fiquei muito impressionado com eles enquanto indivíduos, mas, sabe, só disse o que eu realmente achava e consegui a vaga.”

Há várias razões pelas quais Collins despertou o interesse da banda. Primeiro, os caras do Rush, naquele momento superstars, estavam acostumados que concordassem com eles com excessiva frequência, e um pouco de desafio provavelmente parecia revigorante. Segundo, tinham passado havia pouco por uma experiência difícil com um produtor que era o oposto, não exatamente um cara que sempre dizia sim, mas definitivamente alguém que não emitia opiniões contundentes. Em terceiro, sempre tinham fome de seguir em frente e estavam totalmente dispostos a usar novos sons, para não falar das últimas tendências. Por fim, também havia uma nova dinâmica – discutivelmente canadense e moderadamente admitida: não queriam passar vergonha. Assim como quando eram adolescentes, o Rush queria circular em meio à turma descolada, e o que era mais legal do que fazer a música mais futurista que pudessem? Isso os colocaria na órbita dos jovens, sem mencionar uma estética que se alinhava com os ideais da MTV.

“Não foram explícitos, mas queriam uma mudança de direção”, continua Peter. “Na época em que os conheci, não estava tão ciente das dificuldades com *Grace Under Pressure*. Estava apenas sendo um tanto metido. Eu tinha todos esses sucessos na Inglaterra, singles, e sentia que estava no topo. Assim, falei o que achava que precisava acontecer, e eles acolheram muito bem o que eu disse. Acho que o Rush, diferente de bandas como o AC/DC – o AC/DC fazia o mesmo tipo de disco um depois do outro, o que seus fãs adoravam e esperavam –, o Rush sempre tentava se desenvolver numa nova área, numa nova dimensão, a cada disco que faziam. E acho que eu lhes dei munição para fazer isso.”

Talvez como um prenúncio do que estava por vir, dessa vez as sessões de composição e ensaios foram conduzidas no Elora Sound Studio, noroeste de Toronto, em vez de um lugar afastado na zona rural. Como era de se esperar, Peart rabiscou suas sábias palavras numa casa de campo, e o estúdio com 24 canais onde Alex e Geddy esculpiram sua música foi montado num celeiro. Entre a composição e a gravação, os caras seguiram para uma turnê curta e ramificada na Flórida, com quatro apresentações e uma sessão de ensaios no palco. Versões prévias de “The Big Money” e “Middletown Dreams” foram apresentadas nesses shows. Seguindo um padrão adotado no passado, elas eram similares às versões finais, sem necessidade de mudanças significativas, principalmente em “The Big Money”, já que “Middletown Dreams” era menos angular e mais roqueira na versão ao vivo.

Depois do “treino de primavera”, era hora de voltar a Elora e compor um pouco mais. O primeiro fruto nascido da energia emanada ao vivo e que ainda pairava no ar foi “Emotion Detector”, enquanto Neil fez significativos avanços tanto com “Territories” quanto com “Middletown Dreams”. Na Flórida, seguindo recomendação de Peter, a banda se reuniu com o engenheiro australiano James “Jimbo” Barton. Como gostaram do que ouviram, o contrataram para o projeto.

Peter Collins recebeu uma imagem clara do que queriam produzir com ele no formato de uma demo com sete músicas estruturada no Elora. Essas demos também mostravam que a banda tinha muita clareza quanto à direção a seguir, embora, sem surpresa alguma, houvesse menos instrumentos eletrônicos e mais um som orgânico. Geddy também ainda estava tocando seu baixo

Steinberger, resultando num som mais suave do que aquele que aparece no produto final, no qual faria uso do baixo Wal de Peter, embora tenha voltado para o Steinberger na turnê. Da mesma forma, Alex é mais preponderante, e Neil simplesmente arrasa. Até mesmo Geddy joga alguns licks extras – na verdade, são demos bem polidas, e com muita química para dar liga. De forma divertida, “The Big Money” é tocada de modo mais rápido na demo do que em Power Windows, como sua versão anterior ao vivo, e é precedida pelo som de uma máquina de escrever. Também seguem um caminho bem diferente ali, depois da seção de solo. O final também não tinha sido ainda muito bem trabalhado.

Gravar Power Windows não foi muito fácil. Lugares como os estúdios Manor and Air em Montserrat foram usados, assim como os Abbey Road – cinco estúdios no total. As faixas-guia foram gravadas numa residência de cinco semanas no Manor, onde também contaram com o auxílio de Andy Richards, que os ajudou com a programação além de tocar alguns trechos de sintetizadores.

“Na maior parte do tempo estávamos nos divertindo muito em Manor, Oxfordshire”, lembra Peter. “Sabe, ficamos naquela mansão enorme que pertencia a Richard Branson, da Virgin. Quando chegamos, tinha uns cães de caça irlandeses no portão, e quando entramos lá, tinha uma sala de jantar baronial com todos aqueles serviçais – foi muito bom ficar lá. Então me lembro da parte divertida de fazer aquele disco em vez de toda a ansiedade.”

Em maio, a banda se mudou para o Montserrat a fim de gravar a guitarra e ter muitas longas horas de testes com amplificadores e microfones.

Collins adotou uma abordagem mais ativa na produção em comparação a Henderson, algo que parecia mais alinhado com o que o Rush buscava. Ele afirma: “Gosto de pensar em mim mesmo como alguém bastante decidido dentro do estúdio, já que me deram o título de Senhor Grandão em Power Windows. Lembro que eles contaram como sofreram com a indecisão na produção de Grace Under Pressure, e não queriam isso, então fiquei bem contente em entrar de cabeça no projeto e assumir o comando. Quando realmente não gostavam de alguma coisa, eles falavam, mas acabavam seguindo a direção para a qual eu sinalizava.”

Quanto à impressão de Peter sobre os integrantes da banda, ele faz uma comparação interessante. “Sendo oriundo da Inglaterra e trabalhando basicamente com bandas jovens, as bandas jovens inglesas não tinham qualquer tipo de planejamento nem havia um senso verdadeiro de camaradagem, e eu nunca esperei isso. Havia um tipo de ‘nós defendemos uns aos outros’, mas num nível relativamente superficial. E quando conheci o Rush foi a primeira vez que vivenciei aquele tipo de profunda irmandade entre membros de uma banda, quando os integrantes de fato, genuinamente, amavam uns aos outros. Foi um fenômeno bem estranho para mim porque na minha vida na Inglaterra a relação com os músicos era extremamente superficial. Lá eles demitiam alguém de uma hora para outra, ao passo que esse tipo de senso de maturidade, de se sentir muito confortável uns com os outros, conhecer as limitações de cada um e aceitar, trabalhar e tentar manter todo mundo pra cima, testemunhar isso foi revigorante.

“E eu os aceitei como eles eram, bons músicos que pareciam ter uma ótima conexão entre si. Power Windows foi um projeto com

seis meses de duração, e no decorrer desse álbum passei a conhecê-los melhor, muito melhor, e fui capaz de compreender algumas das inseguranças que havia entre os três.”

“Lidar com Geddy... acho que ele estava procurando um outro som de baixo”, afirma Peter, se referindo a quais inseguranças poderia haver. “Geddy tinha usado o Ricky e o Jazz, acho. Fazia pouco tempo que eu tinha comprado um Wal, que era o baixo da moda na Inglaterra naquele tempo, então consegui persuadi-lo a fazer a troca. Num primeiro momento acho que ele ficou inseguro, mas logo adorou o instrumento e deve ter usado em uns dois álbuns. Fui muito duro com ele quanto aos vocais na nossa primeira reunião, assim Geddy estava bem curioso para ver como eu iria lidar com isso. Neil não demonstrava qualquer tipo de insegurança – sabia exatamente o que queria fazer com a bateria, não havia dúvida alguma ali.

“E Alex, o som dele precisava de alguma atenção. Ele tinha uma pedaleira e uns controles – durante a gravação daquele álbum descobrimos que havia vários problemas elétricos no equipamento. Havia várias coisas fora de fase e outras coisas bizarras acontecendo que, olhando lá atrás, provavelmente foram boas. Mas na época tivemos que tentar trabalhar com aquilo. Houve certo conflito entre Alex e o engenheiro nesse álbum, o que foi bem difícil quando fomos para o Montserrat fazer os overdubs da guitarra. A questão da pedaleira vinha do fato de que ele tinha um problema de pele muito sério, e estar no Caribe só piorou a situação, porque os dedos ficavam muito doloridos quando tocavam guitarra. A banda tinha um problema com o som dele. Não posso dizer com certeza,

mas ficaram felizes quando investiguei a fundo qual poderia ser o problema, eletricamente falando, com o som de Alex.”

A missão era o pop – pop britânico.

“Sim, buscávamos música pop moderna. E para fazer isso eu estava usando referências que considerava boas e tentando trazê-las para dentro daquele mundo, o novo som gravado, a compressão SSL. Não sei se eles tinham trabalhado com placas de SSL antes, mas usar a compressão de barramento na bateria deixava mesmo tudo mais pop. Os discos do Rush até aquele momento tinham um som bastante orgânico, e naquela época eu não compreendia o termo “orgânico”. Subsequentemente, me tornei o Senhor Orgânico, mas naquele período tudo se resumia a modernizar o som ao máximo. Foi isso que deixou o álbum tão emocionante. Atribuímos a ele um tipo de qualidade irreal, e foi o que tentei fazer por eles. Nós usamos – como se pode ouvir – um monte de reverbs, um monte de compressões, e eu trouxe Andy Richards para complementar os teclados. Acho que foi a primeira vez que usamos música de orquestra, com Anne Dudley em ‘Manhattan Project’. Foram coisas que pareceram naturais trazer para o som deles, o que eu achava que fosse contemporâneo.”

O estúdio em Montserrat, palco de tantas sessões de gravação do rock e lembranças, infelizmente não existe mais: foi varrido do mapa pelo furacão Hugo em 1989.

“Havia uma atmosfera maravilhosa em Montserrat”, conta Peter, trazendo mais memórias sobre o lugar. “Estávamos no Caribe e todo mundo estava se divertindo muito. Chegamos e lá estava Desmond com piña coladas nos aguardando no estúdio. Sabe, começávamos ao meio-dia, e tinha uma piscina magnífica. Você

olhava pela janela da sala da mesa de som e lá estava o oceano. Era simples e completamente idílico.

“Bem, quando começamos a fazer os overdubs, Alex, como eu disse, tinha esse problema de pele que dificultava tocar guitarra. Então lá estávamos nós todos no paraíso, e Alex sofrendo de verdade para conseguir tocar porque era muito dolorido. Não havia muito que pudéssemos fazer a respeito a não ser, sabe, basicamente sentir que o estávamos torturando, passando por todos aqueles overdubs de guitarra. Era difícil. Eu tinha uma ideia fixa do que era bom e do que não era bom baseado na minha experiência como produtor na Inglaterra. Pensando agora, algumas das coisas que ele fazia, hoje entendo por que ele estava fazendo, mas na época não faziam sentido algum para mim. Então eu conduzia Alex para certas direções que ele não queria seguir, além dos problemas de pele nos dedos. O conceito de Wall of Sound era meio incompreensível para mim. Ou nem tanto, porque na Inglaterra eu tinha feito algumas produções no estilo de Phil Spector. Mas a Wall of Sound da guitarra, em que tudo se tornava piegas – para os meus ouvidos, ao menos – bem, eu queria consertar aquilo e clarear as coisas um pouco. E depois tivemos alguns problemas com os pedais dele.”

Peter detectou o que foi quase um motivo de vergonha por parte de Alex com relação a essa aflição em Montserrat.

“Lá estávamos nós no Caribe, finalizando rapidamente as faixas. Tudo tinha ido muito, muito bem, conseguimos algumas faixas excelentes, e o material de Andy Richards tinha ficado muito bom. Quando chegou a hora de fazer as guitarras no Caribe, com os dedos de Alex inchados e levando bastante tempo, sendo difícil do

jeito que foi, sabe, ele claramente parecia constrangido. Alex gostaria de ter fechado tudo da forma mais tranquila possível, assim como tinha sido até aquele momento. Mas a guitarra é muito contundente num trio. Quero dizer, tudo conta, mas particularmente as guitarras estabelecem toda a qualidade instrumental melódica. Elas deram muito trabalho, e acho que foi constrangedor para Alex, ainda mais sendo a primeira vez que trabalhávamos juntos.

“Fomos extremamente detalhistas quanto às partes”, continua Peter sobre as exigências para Alex. “Sou uma cara que se guia muito pelos instrumentos, assim como Geddy, então tínhamos padrões bastante elevados em termos de estabelecer as partes e nos certificar de que elas funcionassem adequadamente em torno dos vocais. E por mais que tenhamos feito a pré-produção, ainda havia algumas seções a serem definidas assim que a voz tivesse sido gravada. Também havia o modo como os solos foram reunidos, eu não conhecia o processo – e descobri em Power Windows. Basicamente, Alex apenas tocava os solos, e Geddy os organizava e depois tocava de volta para ele. Os dois faziam os ajustes, eu fazia comentários, e foi assim que as coisas aconteceram. Acostumar-se a esse processo significava que o produtor se retirava e deixava rolar para só depois ver como tudo funcionava. Deve ter sido um pouco estressante para Alex ficar sob esse tipo de escrutínio.”

Houve outros revezes também, incidentes que levaram a gravação de Power Windows a se prolongar tanto. “Uma das primeiras coisas que aconteceu, voltando ao baixo, foi que Geddy gostou do Wal, e quando o tocou disse: ‘Acho que devemos tentar usar cordas novas’. Então um técnico tirou as cordas antigas do

baixo Wal as cortando fora em vez de retirá-las. Com as novas cordas instaladas, Geddy disse: ‘Não, acho que prefiro as cordas que estavam antes’. Não foi um bom momento. E Jack Secret, o técnico de Geddy, quando chegou a hora de fazer o primeiro overdub do teclado, plugou o equipamento de 115 volts numa tomada de 220 volts e o teclado explodiu.”

Embora Peter, como produtor, tivesse se colocado no papel de líder, ele admirava as qualidades de liderança de Geddy em vez de entrar em algum tipo de disputa de poder com ele. “Se você o conhecer, verá que ele é muito preocupado com cada aspecto relacionado à banda, desde a arte dos álbuns, a projeção do telão, os sons de cada elemento e como tudo é reunido. É extremamente interessado em cada aspecto do Rush e está preparado para dedicar o tempo dele a isso, e os outros caras ficam felizes em deixá-lo assumir essa parte. E, é claro, Geddy é incrivelmente articulado, e isso é muito útil. Sabe como falar a linguagem dos produtores, engenheiros e músicos, então lidar com ele do ponto de vista da produção é ótimo. É muito analítico, lógico e está preparado para experimentar e conferir todas as opções, meio que ruma tudo e decide, humm, este é o melhor caminho a seguir.”

Power Windows, o 11º álbum de estúdio do Rush, seria lançado em 14 de outubro de 1985, precedido por “The Big Money”, lançada nas rádios em 26 de setembro daquele ano. Para a arte de capa, Hugh Syme criaria uma pintura meticulosa e tecnicamente realista, uma que é exibida com destaque nos escritórios da banda. O encarte traz retratos individuais de cada membro do trio capturados pelo renomado fotógrafo de Toronto Dima Safaria, que registrou os integrantes em toda sua glória balaqueira dos anos

1980. O pai de Hugh havia morrido há pouco tempo, e ele sentia que criar uma capa ambiciosa seria terapêutico. E realmente foi – Hugh e Dima tiveram de compor a cena toda com muito cuidado para obter uma fotografia com a qual pudessem trabalhar. Várias salas foram visitadas, assim como a busca pelos televisores vintage e, é claro, o garoto da capa, Neill Cunningham, descrito como um “estagiário da bolsa de valores”.

“Ela simplesmente aconteceu”, Peart fala sobre a arte da capa do álbum. “Naqueles dias eu escrevia um conjunto de canções sem uma ideia em particular ou um conceito em mente. E, várias vezes, tanto em Power Windows quanto em Hold Your Fire, havia esse fio em comum que emergiu ao longo do processo de escrita. E me dei conta, é claro, que o denominador comum aqui era poder, diferentes tipos de poder. Então foi uma espécie de ironia, janelas de poder, observar o poder, algo assim. E então Hugh Syme, o diretor de arte, sempre tinha um senso de humor peculiar, assim como em Moving Pictures, sempre tentava se desdobrar nas várias direções possíveis.”

A mensagem que a capa passa é bastante presciente, dada a preocupação atual com nossos celulares. O garoto parece meio perplexo ao indagar se a realidade está em suas várias telas ou do lado de fora da janela, à medida que ele mira o controle remoto a esmo incontrolavelmente noite adentro. No contexto de 1985, a mensagem também era muito boa, dado o poder da televisão em geral e o poder da MTV em particular se tratando da indústria musical.

Faz sentido que “The Big Money” seja o primeiro single, assim como a primeira canção do álbum, já que é uma música impetuosa,

de ritmo rápido, com mais guitarras do que vai haver ao longo do disco. Geddy e Neil também tocam com energia, brilhando, representados febrilmente pela explosão final num crescendo até fechar num dos famosos “falsos” finais do Rush.

Alex ama o que Geddy faz nessa canção, chamando-o de “mestre do funk”. “Ali estão os anos 1980 resumidos. É interessante como ele incorpora partes de baixo que eram contemporâneas àquele período. Também sei que isso começou com os pedais de baixo, mas é um bom exemplo do modo como tocaríamos as músicas ao vivo. Não se toca baixo quando os pedais de baixo estão acionados. Portanto, ele toca os pedais de baixo para depois o próprio baixo substituir os pedais quando essa parte termina. Isso era um tipo de regra que havia naquela época, que não faríamos nada que não pudesse ser reproduzido ao vivo. Muito funky. E o timbre é bem diferente, mas isso era um indicativo do estilo dele naquele período. Geddy usava o Wal e o Steinberger, e eles tinham esse tipo de som golpeante. Diferente das coisas mais recentes que ele faz com o baixo Fender Jazz, que tem um timbre mais profundo, mais circular.”

Peter observa: “Lembro quando Alex disse: ‘Bem, não há muito espaço para mim com todos esses teclados’. Mas, sabe, há partes de guitarra fantásticas ali, que foram apresentadas nos ensaios, então sempre estiveram presentes. Às vezes até podia ficar um pouco exagerado, mas gosto de pensar que encontramos um equilíbrio. A introdução de ‘Big Money’ foi orquestrada fortemente no teclado, e eu acho até hoje que é espetacular. E Alex, não consigo mesmo lembrar se ele gostou ou não. Para ser honesto com você,

era uma democracia, se dois deles gostavam e um não, em geral a maioria vence”.

Sobre a evolução de “The Big Money” durante os shows da Flórida, Geddy diz: “Eu lembro que ‘Big Money’ melhorou consideravelmente depois disso. Pegamos a atitude roqueira certa nas partes certas da música – quando tocamos, alguns trechos dessa canção são aplaudidos na mesma hora. E esse tipo de coisa nos faz ganhar confiança”.

Para o título da música, Neil se inspirou no romance homônimo de John Dos Passos, de 1936. Essa foi a segunda vez que ele fez referência à trilogia americana do autor, começando com “The Camera Eye”. A canção faz observações inteligentes e rápidas sobre “dinheiro graúdo”, mas há alguns versos particularmente curiosos, de forma mais notável “Sometimes building you a stairway – lock you underground” – “Às vezes construindo uma escada para você – te trancando no subsolo” e “It’s the fool on television getting paid to play the fool” – “É o otário na televisão sendo pago para bancar o otário”.

A profusão de teclados tornou necessário que grande parte do som fosse acionada por pedais quando tocada ao vivo. Em termos da gênese das partes, Geddy fez sua primeira tentativa em programação, depois Andy Richards assumiu e aperfeiçoou, tanto com programação adicional quanto com a própria performance.

A música foi objeto de uma superprodução em vídeo que usou imagens gravadas ao vivo – Alex resplandecente num terno azul-claro, Neil com o cabelo penteado num rabinho – e a animação computadorizada mais avançada da época. A banda toca sobre um tabuleiro iluminado do jogo Banco Imobiliário com as palavras “Big

Money” no lugar de “Monopoly” (o nome em inglês do jogo) tendo ao fundo um cenário de alto padrão de uma cidade. Um carro passa voando com “Mr. Big”, “Senhor Grandão”, escrito na placa, uma referência ao produtor Peter Collins. Falando em produtores, a produção desse vídeo é do irmão de Geddy, Allan, que construiu uma carreira de sucesso como produtor audiovisual ao longo dos anos, tanto com o Rush quanto com outros artistas. O modelo para a pintura da capa criada por Hugh, o jovem de Toronto Neill Cunningham, faz uma aparição no começo do vídeo, espiando com os binóculos da mesma forma como é retratado na contracapa do álbum, e depois aparece em frames e sequências que flutuam pela tela.

“Grand Designs” (também uma referência a Dos Passos) encontra Neil emoldurando vários aspectos da não conformidade, exaltando a substância sobre o estilo, o precioso metal sobre “uma tonelada de rocha” e “nadar contra a corrente”. Musicalmente, esse é outro exemplo de composição de reggae progressivo da banda, acelerado o suficiente para ser chamado de ska, com Alex dando punhaladas de acordes, mas não muito mais que isso.

Peter observa: “Com relação às jovens bandas inglesas, os guitarristas não gostavam de teclados, então era algo a que eu estava acostumado. Era o que se esperava de guitarristas. Não prestei muita atenção a isso. Geddy e Neil quase sempre gostavam do que estava sendo criado, e mesmo se não fosse uma unanimidade, iria para a edição final. Não me lembro de Alex ter ficado tão chateado com o material, para ser honesto; realmente não recordo”.

Neil afirma, se não em defesa ao menos em reconhecimento, que os teclados não podiam ser ignorados em 1985: “Sim, aqueles dois discos, aquelas duas turnês, acho que representaram o apogeu desse envolvimento particular na música e nos arranjos. Éramos muito ambiciosos com os arranjos naquele tempo. Já fiz essa descrição antes, como um curso de estudos se torna parte do aprendizado. Você começa a tocar primeiro, depois aprende a escrever canções, depois procura aprender como fazer os arranjos e a produção. E o curso dos estudos quase sempre é linear – ao menos para nossa banda. Começamos nos concentrando em tocar e depois se tornou essa progressão de querer refinar nossas habilidades. A tecnologia se tornou mais confiável; essa é a questão. Por Deus, quando começamos com os sequenciadores no começo dos anos 1980, eles eram muito passíveis de falhas. *Signals*, e mesmo *Moving Pictures*, que tinha ‘Vital Signs’, baseada num sequenciador. Isso foi uma das coisas que precisei ouvir no palco todas as noites para ser capaz de acompanhar. E depois em *Signals* e *Grace Under Pressure*, tinha a ver com fazer experimentações com todos os avanços dos primeiros sintetizadores e todas as frustrações e falhas do operador.”

O final disso foi bem curioso. Neil se inspirou para continuar tocando com a linha repetitiva do sequenciador, de modo que mantinham um trecho mais longo desses finais sobre outro final. Depois a banda teve de aprender como tocar todas essas mínimas variações na sequência, por assim dizer, a fim de apresentar a música ao vivo. O efeito alcançado é semelhante àquele de “The Big Money” e “Mystic Rhythms”, é como se tivessem a chance de

arriscar uma conclusão que fosse boa o suficiente para deixar prolongar.

A faixa seguinte, “Manhattan Project”, abre de modo apropriado com um tarol militar de Neil antes de se tornar um tipo de balada, com Geddy cantando suavemente sobre a bateria e os sintetizadores. No segundo verso, Alex se insinua com uma guitarra estilo The Police, totalmente hábil em direção ao refrão poderoso quando as bombas nucleares são detonadas sobre o Japão. Nesse ponto ouvimos o que parecem ser licks de baixo sem trastes. São tocados por Andy Richards num Roland JP-8000 e sampleados ao vivo, apesar do desafio de alcançar o som certo com samples.

Há um princípio geométrico organizador na letra de Neil, que foi escrita depois que Peart fez uma profunda pesquisa sobre a invenção da bomba atômica e as detonações sobre Hiroshima e Nagasaki que encerraram a Segunda Guerra Mundial no Pacífico, dias antes do final da guerra em termos globais. Ele lembra que trabalhou na música numa escrivaninha que parecia uma carteira escolar na casa de campo em Elora, durante as sessões de composição e ensaios. O primeiro verso começa com “Imagine um tempo”, e o segundo com “Imagine um homem” (J. Robert Oppenheimer), o terceiro com “Imagine um lugar”, e o quarto de novo com “Imagine um homem”, dessa vez se referindo a Paul Tibbets, o piloto do avião B-29 Superfortress Enola Gay, que soltou a primeira bomba, Little Boy, sobre Hiroshima.

Como a banda explicou numa série de entrevistas, tematicamente as canções falam do conceito de poder como se fossem janelas. Essa é sobre o poder da ciência, enquanto “The Big Money” fala do poder dos grandes negócios, “Emotion Detector” é

sobre o poder dos relacionamentos e “Grand Designs” fala do poder das ideias.

“Criar a bomba foi um evento totalmente humano”, observou Peart, em entrevista ao eminente jornalista canadense Keith Sharp. “Não se trata de um bando de homens poderosos e sem rosto do Pentágono ordenando a destruição de milhões de pessoas, é uma coisa um pouco mais complicada que isso. Estamos falando sobre os maiores cérebros científicos dos Estados Unidos recebendo a tarefa patriótica de ajudar a causa da liberdade, da democracia e do estilo de vida construindo uma bomba. Eles não podiam dizer não. Se dissessem, seriam marcados como nazistas e relegados ao ostracismo, talvez executados. Uma vez que tinham o poder, foram obrigados a usá-lo por causa do medo de que, se se acovardassem, o inimigo não faria o mesmo. Onde há poder, há sempre o perigo de fazer mau uso dele. Cada música se refere a ambos os lados do argumento, mas no geral acho que esse disco traz uma mensagem muito mais positiva do que *Grace Under Pressure*.”

“Marathon” talvez seja uma metáfora sobre a ambição e a vida, mas na verdade de forma bastante direta fala de como é correr uma maratona. A música mais uma vez encontra o Rush redefinindo o reggae, com baixo, guitarra e bateria indicando alegorias desse estilo, enquanto a voz e os teclados são puramente nu-Rush. Com mais de seis minutos, há algumas partes extrínsecas, algumas colagens sonoras extras que poderiam ter sido deixadas de lado. Embora, sendo generoso, talvez elas sirvam como trechos localizados de uma trilha sonora que tenta simular os vários estágios fisiológicos vivenciados por um maratonista.

Como Alex explicou a Mark Putterford, da Kerrang: “Nós achamos que seria uma maratona num primeiro momento porque é feita de tantas partes e cada uma delas é bem diferente da outra. Mas, de um modo estranho, simplesmente seguimos, bang, bang, bang, e voamos durante as gravações. Todas as partes foram interligadas como um enorme quebra-cabeças e ficou ótimo. Já com ‘Emotion Detector’ foi o oposto – achávamos que seria fácil de fazer e acabamos tendo sérios problemas. Repito, essa canção fala de poder – o poder que temos dentro de nós para nos incentivar e seguir em direção aos objetivos que buscamos. Não é uma estrada fácil; na verdade, é sempre uma subida, mas depende de quanto da nossa força interior queremos usar para nos levar até o final da jornada.”

“Acho que Neil tem uma ligação forte com essa música”, continua Lifeson. “Ele começou a praticar ciclismo durante a última turnê. O maior inimigo que se tem na estrada é o tédio, e mesmo que tenhamos adoração pelo que fazemos, a rotina é desgastante. E o objetivo dele era fazer um trajeto de 150 quilômetros de bicicleta toda vez que tínhamos um dia de folga. Neil pegava a bicicleta às seis ou sete da manhã e simplesmente desaparecia até seis ou sete da noite. Ele tinha essa motivação dentro de si que o fazia seguir em frente o tempo todo, e ‘Marathon’ de fato tem relação com esse aspecto do caráter dele.”

O provérbio chinês “Uma jornada de mil quilômetros começa com um único passo” também influenciou o pensamento de Neil nessa faixa. Peart declarou que a música tem a ver com alcançar objetivos através do processo de manter um ritmo sensato.

Há instrumentos de orquestra e coro em “Marathon”. Provavelmente há uma mensagem não intencional nesse trecho, mas é possível imaginar o maratonista sucumbindo a um ataque cardíaco e sendo chamado para os céus, as endorfinas suavizando a travessia.

“Partes desse disco foram gravadas nos estúdios Abbey Road, o que foi uma grande emoção para nós”, diz Geddy. “Grande parte da orquestra era formada por músicos da Sinfônica de Londres, e tudo aconteceu no maior estúdio do complexo Abbey Road, onde tantos discos importantes haviam sido gravados – essa foi a primeira vez que usamos uma orquestra numa música, acredito, então foi um prazer imenso. Nós todos chegamos ao estúdio e parecíamos garotos circulando por esse local famoso e nos acomodando naquele espaço magnífico. É claro, foi terrivelmente desconcertante ver todos esses músicos de orquestra sinfônica, e entre os takes eles ficavam lá de bobeira, meio entediados. Ouvimos aqueles típicos comentários depreciativos. Entende, há toda uma impressão sobre músicos de orquestra, mas então nos damos conta de que são apenas músicos como nós.

“Só que foi mesmo bem divertido. Eu ficava circulando pelo local e tirando fotos. Foi um momento muito bacana. Gravamos um coro para ‘Marathon’ e depois fomos para uma igreja em outra parte de Londres onde havia um coral maravilhoso cantando num lugar com um som realmente excelente. Peter queria gravá-los lá. Por estar numa banda de apenas três integrantes que só trabalharam entre si por tantos anos, foi gratificante trabalhar com Peter, ir de repente para todos esses lugares de Londres e trabalhar com outros músicos e arranjadores. Trabalhamos com Anne Dudley nesse

disco, uma arranjadora maravilhosa. Ela fazia parte do Art of Noise e tinha feito muitos projetos com Trevor Horn. Foi uma ótima experiência nos darmos conta de que havia todas essas outras pessoas talentosas que podiam contribuir com nossa música, não tirar algo de nós, mas aprimorar nosso trabalho. Foi um verdadeiro despertar, tanto em termos de produção e arranjos como enquanto músicos.”

“Territories”, com seus matizes musicais asiáticos, talvez hoje colocaria o Rush sob a acusação de apropriação cultural. À medida que a canção avança, temos Alex tocando alguns de seus grandes power chords, ou ao menos tão grandes quanto podiam ser nesse álbum – como no resto, com seus sibilos e urros, os sons da guitarra parecem estrangulados, com dificuldade para respirar.

Tendo recentemente completado uma viagem de bicicleta pela China, Neil contou a Keith Sharp que “Territories” de fato foi inspirada por uma jornada recente. “O estilo de vida na China é diferente demais para compreendermos. Havia pouco em que eu pudesse encontrar algum paralelo com nosso estilo de vida. Então peguei uma imagem pequena e a traduzi numa imagem maior. A China se chama de Império do Meio e se coloca à parte de todo o resto. Essa mentalidade se reflete ao redor do planeta. Por exemplo, cada país que visito sempre alega ter a melhor cerveja do mundo. Acabou se tornando uma piada interna para nós – rimos toda vez que alguém diz isso porque sabemos que todos os outros dizem a mesma coisa.”

Além disso, Neil explica o quanto é curioso que os chineses se considerem o Império do Meio: eles se colocam acima do resto da população da Terra, mas não tão alto quanto o que há no céu, um

desdobramento interessante do conceito de modéstia. A viagem mais recente de Peart à China, uma pequena recompensa por ter terminado o álbum, o levou a se reunir a uma dúzia de estranhos – canadenses, estadunidenses, australianos – para dar ainda mais amplitude ao hobby.

“Sem dúvida pudemos ver o lado negativo da China”, contou Neil para Keith. “A superpopulação é um problema real, e as condições sanitárias deixam muito a desejar. O líder do nosso grupo adoeceu com disenteria e teve que ser hospitalizado em Pequim. Nós todos ficamos doentes com diferentes graus de disenteria, bronquites e resfriados – havia muitos germes vagando ao nosso redor. A parte física de pedalar também foi dura. Pedalávamos 120 quilômetros num dia, 100 no dia seguinte, depois nos hospedávamos em hotéis nos vilarejos onde não havia banheiro. Eu chegava ao hotel com calor e todo sujo e não podia sequer tomar um banho. Éramos uma novidade e tanto para os chineses. Não nos veem na televisão. Para eles, a cultura ocidental consiste em Richard Nixon, Coca-Cola, Wham! e Rambo. É bem triste pensar que essas coisas nos representem para a maioria do povo chinês.”

A divertida piada interna da “melhor cerveja”, vocalizada com um pouco de desconfiança, serve como uma metáfora para o que essa música aborda em sua totalidade — assim como a China. Usando o país como ponto de partida, Peart fala dos revezes de se pensar em termos de território. Quanto à bateria, Neil coloca a caixa de lado e adota um estilo tribal – rigidamente. O título da faixa foi inspirado pela área dos Novos Territórios perto de Hong Kong, com Peart visualizando um tema mais amplo nesse nome assim como a característica sonora da palavra território em si.

“Middletown Dreams” é outra semibalada marcante e atmosférica em que Neil usa a técnica de rimshot em vez dos golpes de caixa ao longo do verso de introdução. Os níveis de complexidade vão escalando e a música se torna outro desses reggaes de origami high-tech em que Geddy toca um groove elaborado com seu baixo Wal.

“Eu usei o exato alerta feito em ‘Territories’ como um recurso em ‘Middletown’”, contou Neil para Nick Krewen, da Canadian Composer. “Escolhi a palavra ‘Middletown’ (‘Cidade pequena’) porque há uma cidadezinha chamada Middletown em cada estado dos Estados Unidos. Surgiu pelo fato de as pessoas se identificarem com um forte senso de vizinhança. É um modo de olhar o mundo com as lentes ao contrário. Eu passava meus dias de folga pedalando pelo interior dos Estados Unidos, olhando para essas pequenas cidades e as analisando. Quando se passa por esses lugares a 20 quilômetros por hora, você os vê de forma um pouco diferente. Assim, olhava para esses lugares e para as pessoas – ficava imaginando, talvez romantizando um pouco sobre suas vidas. Acho que até mesmo me tornei meio literário ao pensar o presente, o passado e o futuro desses homens, mulheres e crianças. Havia esse jeito romântico de olhar para cada cidadezinha.

“Mas também cada personagem dessa música é inspirado por alguém da vida real ou um personagem literário específico”, continua Neil. “O primeiro personagem foi baseado num escritor chamado Sherwood Anderson. No final da vida, Anderson literalmente seguiu caminhando pelos trilhos de trem, deixando sua cidadezinha para trás, e foi para Chicago no começo dos anos 1900 a fim de se tornar um escritor muito importante de sua geração. Isso

é um exemplo de homem de meia-idade que poderia ser visto pelos vizinhos, ou por um espectador objetivo, como alguém com a vida meio que acabada. Ele poderia estar estagnado em sua cidadezinha, mas não estava acabado na própria mente. Havia esse grande sonho, e nunca era tarde demais para ele, então esse homem foi embora e o tornou realidade.

“O pintor Paul Gauguin é outro exemplo que, bem tarde na vida, simplesmente se afastou de seu ambiente e foi embora. Ele também se tornou importante e influente. É a influência da mulher que aparece na canção. O segundo verso é sobre um garoto que quer fugir e se tornar músico, portanto é meio autobiográfico. Mas também reflete a maioria dos músicos de sucesso que conheço, a maior parte veio de lugares bem improváveis. Quase todos tinham esse sonho que era ridicularizado pelas pessoas em segredo – ou abertamente – e eles apenas foram embora e fizeram acontecer.”

Alex enfatizou o modo como a canção se encaixa no tema *poder* em entrevista a Mark Putterford. “É o poder dos sonhos e desejos, de querer chegar a algum lugar onde não é fácil chegar. Essa não foi uma canção fácil para gravar. De certa forma, era nosso sonho que conseguíssemos terminar a música! Para mim, pessoalmente, nunca fiquei satisfeito com as partes de guitarra, e foram necessárias várias alterações para tudo de fato se encaixar. Mas, no final, é uma faixa bem gratificante para mim e todo o esforço foi válido.”

Neil se dá ao luxo de fazer um jogo de palavras juvenil para o título de “Emotion Detector”, uma canção sobre a psicologia dos relacionamentos, muito direta, com Peart habilmente inserindo a palavra “poder”. Essa, “Territories” e “Mystic Rhythms” têm um traço

do timbre musical chinês; contudo, quando se chega ao refrão, os rapazes criam um momento marcante com a música mais emotiva num disco que é quase opressivamente austero, duro e polido, para não mencionar caprichoso de forma dolorosa.

“Sempre há uma canção que você tem muito medo de fazer”, opina Alex, num olhar bem amplo sobre o álbum para o jornalista Jas Obrecht, da *Guitar Player*, em 1986. “Você acha que vai ser bem difícil, e ‘Marathon’ foi essa música. Nós a compusemos e pensamos: ‘Essa canção vai ser como extrair os dentes quando chegarmos ao estúdio’. É claro, chegamos ao estúdio e foi tudo muito tranquilo. Então uma música como ‘Emotion Detector’, que achávamos que seria tranquila, foi bastante complicada. Foi muito, muito difícil acertar o clima certo para ela.

“Ainda não estou totalmente convencido com aquela canção. Ela nunca ficou com o som que eu esperava. Metade de ‘Emotion Detector’ foi feita numa passada. Na verdade, essa música tinha um solo completamente diferente que deu bastante trabalho. Nós o deixamos de lado, seguimos para outras partes, convivemos com ele por quatro ou cinco dias, mas Neil não parecia muito convencido. Ele não achava que o solo oferecia o tipo adequado de posicionamento para a música, então o reexaminamos e eu tentei outra coisa. Foi duro. Uma coisa é reescrever uma parte da guitarra rítmica – há onde se apoiar. Mas foi tão difícil ter que se separar do que esteve na minha cabeça como solo durante três meses e criar alguma coisa que tivesse uma pegada totalmente diferente. Mas fiquei satisfeito com o resultado.”

Sobre sua atitude no geral com relação aos solos naquela época, Alex explica: “Gosto de tocar oito ou dez solos, e depois sou

chutado para fora da sala de controle. Todo mundo meio que mergulha no processo. Geddy realmente gosta de se envolver com isso. Ele e o engenheiro se sentam à mesa de som e Neil faz algumas sugestões. É claro que o produtor também está lá, e eles reúnem todas as partes do solo. Eu volto depois de algumas horas quando eles já têm alguma coisa montada e, se eu gostar, ou mantemos como está ou usamos aquilo como ponto de partida e fazemos outra coisa em cima das gravações anteriores”.

Power Windows fecha com a força da envolvente e dramática “Mystic Rhythms”. Ajustada às levadas fortes e hipnóticas de Neil, as punhaladas perfeitas dos teclados com um Alex bem-comportado e pensativo, essa canção parece mirar na era *Security* de Peter Gabriel. A letra de Peart é surpreendentemente clara e direta, e estando no final do álbum, percebe-se que se tratou de uma tendência consistente. A canção foi lançada como single, chegando ao número 21 na parada de Rock Mainstream nos Estados Unidos. O vídeo para essa faixa, produzido por Jerry Casale, do Devo, é uma cornucópia recheada de metáforas visuais, uma inundação de exploração e extrapolação para pessoas ousadas.

Geddy indica que quase tudo nessa música foi “sintetizado” de alguma forma – na verdade, Alex toca um violão Ovation, não que uma audição perspicaz fosse revelar tal som.

“Essa canção fala de algo próximo a um poder cósmico”, disse Alex a Mark Putterford. “Um poder de que participamos com frustração e para o qual olhamos em desespero – como quando observamos as estrelas à noite e não conseguimos sequer formular uma ideia concreta de quanto poder há lá. É tudo tão desconhecido.

É um poder interno que sempre esteve lá e ainda estará lá por muito tempo depois de nossa existência.

“Era uma luta porque havia muitas guitarras e muitas opções”, recorda o produtor Peter Collins. “Realmente me lembro disso. Então, sabe, tivemos que analisar todas as alternativas, e foi um processo que nos tomou muito tempo. É claro que ter muitas opções às vezes se torna atordoante e se perde a visão do caminho que se estava seguindo. Era uma luta manter o foco com relação às guitarras. Em ‘Mystic Rhythms’ essas partes foram todas selecionadas na pré-produção e depois foi apenas uma questão de conseguir acertar o som. Mas foi uma luta, e também acho que Alex se sentiu particularmente mal porque estávamos numa ilha paradisíaca e lá estava ele com os dedos destruídos, repassando todas as opções possíveis com as guitarras. Além disso, ainda estávamos todos nos acostumando uns com os outros, a minha dinâmica como produtor ainda não havia sido estabelecida.”

Porém, em termos de entrar em conflito com os membros da banda, Collins conta: “Fui meio covarde. Deixei o engenheiro, Jimbo, lidar com muitas daquelas questões sonoras. Sabe, eu apenas me escorava no ombro dele e dizia: ‘Isso não está certo; dá um jeito’, e era ele quem tomava a frente da conversa. Eu ficava lá fumando um cigarro, esperando que resolvessem o problema. Era eu quem daria a palavra final na cadeira de produtor. Eu tomava a decisão”.

Contudo, pode-se perguntar se alguém deu um passo maior que a perna, por assim dizer. Geddy diz que “Mystic Rhythms” é a faixa mais sintética do disco, mas todas as outras estão apenas um traço menos sintetizadas.

“Estavam empolgados, mas também pareciam preocupados”, admite Peter. “Havia a preocupação de que uma música como essa talvez estivesse indo longe demais. Só que ‘longe demais’ sempre era algo bom para eles. Para ser honesto com você, eu realmente não me importava – era o que faria de qualquer maneira. Tinha isto na minha cabeça: é o que precisa acontecer, e embora eu os bajulasse, os seduzisse para seguirem naquela direção, era o que eu iria fazer. De início, Geddy relutou muito em ter outro tecladista participando do álbum – isso nunca tinha acontecido antes. E a única razão pela qual eu queria fazer aquilo era porque Andy Richards havia tocado em todos os discos de Frankie Goes to Hollywood, trabalhado no álbum do Yes e realmente fazia o tipo de som que tinha sentido para mim. E Geddy, graças a Deus, disse: ‘Sabe, vamos dar uma chance, e se eu não gostar, não vamos usar’. Mas ele acabou adorando tanto que fez uma capa para Andy com uma enorme Estrela de Davi costurada nas costas e que ele vestia imitando Rick Wakeman.

“Mas fiquei empolgadíssimo quando tudo ficou pronto”, continua Collins. “E depois quando o disco recebeu algumas críticas dos fãs hardcore do Rush, que preferiam o som antigo, o som mais orgânico, achei que tinha exagerado na produção. Eles acharam que estava refinado demais, e depois eu pensei com mais cuidado sobre o que tinha feito e determinei que era melhor recuar alguns aspectos para o álbum seguinte – se eu fosse convidado para fazer o seguinte.”

Peter tinha essa tendência de fazer o ajuste fino, mas com o tempo, passou por uma evolução ainda mais profunda. “Sim, cerca de dez anos mais tarde eu passei mais tempo nos Estados Unidos e

me envolvi de modo mais profundo com o rock americano. Não esqueço que estava vindo de uma formação realmente calcada em puro pop – folk e pop na Inglaterra –, então não tinha de fato um ponto de referência. Não ouvia muito rock. Ouvia Yes e Zeppelin, mas eu era um cara mais ligado ao pop. Então pensei que aquilo não fazia sentido. Com certeza, agora, realmente entendo o que eles estavam tentando me dizer. Seria difícil fazer um disco como *Power Windows* hoje em dia com meu gosto atual. Mas, na época, pensei: ‘Esses caras estão completamente ultrapassados e precisam acordar’. Eu era jovem e tolo. Porém, repito, uma das razões pelas quais penso que consegui o emprego foi ter sido bastante crítico quanto ao som anterior deles – não fazia sentido para mim. Então alcancei o que eu queria fazer com esse álbum. E acho que eles ficaram animados e motivados com tudo aquilo.”

E no fim *Power Windows* vendeu mais de um milhão de cópias nos Estados Unidos – e muito rapidamente chegou ao disco de ouro em dezembro de 1985, dois meses depois do lançamento, recebendo o de platina em janeiro de 1986. O Rush ainda era uma força poderosa tanto em venda de discos quanto na de ingressos para os shows, o que nem é necessário mencionar. Nas paradas, *Power Windows* foi o terceiro álbum seguido da banda a chegar ao número 10 na Billboard, alcançando número 2 no Canadá, onde também recebeu o disco de platina.

A turnê do álbum se restringiu à América do Norte. Começando em dezembro de 1985, eles avançaram pelos Estados Unidos, do leste ao oeste, com Steve Morse abrindo as apresentações. De fevereiro a março de 1986, tocaram algumas datas perto de casa no Canadá, com abertura dos neoprogressivos

Marillion e FM. O Marillion continuou na turnê pelos estados do Cinturão da Ferrugem, e depois em abril a banda chamou a Blue Öyster Cult, numa troca de posição parecida com o que tinha acontecido com o Uriah Heep. Os últimos shows no final da turnê, em maio de 1986, tiveram a abertura incongruente do Fabulous Thunderbirds.

A banda enfrentava novos desafios tecnológicos, mas corajosamente superava todos – de fato, é necessário dizer que continuavam na liderança nessa área. Talvez não fosse o grupo mais computadorizado no circuito, mas em termos de um híbrido entre modernidade e uma identidade firme como um power trio legítimo, mas ainda assim complexo, não havia ninguém com um quadro tão completo quanto o Rush em 1985.

Como Alex explicou para Jas Obrecht, da revista Guitar Player: “Não foi um problema. Estávamos um pouco apreensivos. Quero dizer, queríamos esticar a corda com este álbum, mas não queríamos passar dos limites. Nunca fomos esse tipo de banda. Sempre mantivemos as apresentações ao vivo no palco como algo extremamente importante à medida que avançamos. Peter sugeriu irmos ainda mais longe, acrescentando mais canais ao disco. Exageramos um pouco nos teclados, sons e efeitos. Então, quando começamos a nos preparar para os ensaios dos shows, Geddy entrou com Jim Burgess, um programador de Toronto que nos ajudou em muitas coisas. Ele ajustou tudo de modo que várias partes sequenciadas estivessem no Emulator. Elas são constantemente programadas durante a noite para músicas diferentes. Nós colocamos todos os sons dos sintetizadores antigos, dos Oberheims e Minimoogs, no Emulator. Condensamos todo o

setup dos teclados e os deixamos um pouco mais sofisticados. De fato não é um problema colocar todas essas coisas de volta ali. Apenas colocamos tudo num disquete e disparamos à medida que avançamos na canção.”

Alex diz que também está tocando pedais do baixo. “Sim, faz tempo que estou tocando isso. ‘Subdivisions’, ‘Spirit of Radio’, ‘Manhattan Project’, ‘Marathon’ e ‘Mystic Rhythms’. Diria que provavelmente 40% ou 50% das músicas. Muitas vezes, Geddy toca os pedais de baixo ao mesmo tempo, então não é como se eu estivesse assumindo o controle do baixo em todas as situações. Isso meio que restringe o seu posicionamento no palco. Tenho um vasto conjunto de coisas agora com os pedais Korg MIDI, os pedais de baixo Moog Taurus e meus dispositivos de efeito. Cobre cerca de um quinto do palco. Acho que, nesta turnê, Geddy realmente ficou sobrecarregado com muitas partes. Ele está sempre reclamando que não tem mais tempo suficiente para tocar baixo, que é na verdade seu primeiro instrumento. Ao longo dos anos, ele foi forçado a tocar teclado, a assumir toda essa parte.”

Mas a banda iria manter a tradição orgulhosa de não incluir um quarto membro. “Nós conversamos sobre isso muito tempo atrás e decidimos que em vez de atrapalhar a química que existe entre nós três, simplesmente aprenderíamos sozinhos a tocar outros instrumentos. E o mundo dos sintetizadores estava em ritmo acelerado, mudando o tempo todo. É incrível o que se pode fazer com o dedão do pé, pode-se obter sons de cordas incríveis, todos os tipos de som. Não há limite para isso agora.”

“Minha primeira conexão com esse assunto é: que tipo de bateria eu tinha?”, conta Neil, que na época tocava sua Tama

vermelha com uma caixa Slingerland. “Isso é um marco importante. E é claro que estávamos totalmente envolvidos com muita tecnologia naquele tempo. Portanto, a apresentação ao vivo era um desafio, um verdadeiro empreendimento. Ainda tentávamos expandir nosso som ao máximo, com Geddy assumindo todos aqueles teclados e ambos acionando tantas coisas com os pés e as mãos.

“E eu também estava me interessando em samples naquela época, então foi um tempo de fermentação e experimentação em tecnologia. Quando o The Who começou a fazer shows de Who’s Next e Keith Moon tinha que tocar as fitas de ‘Baba O’Riley’ e ‘Won’t Get Fooled Again’, e eles estavam tentando trabalhar na dianteira da tecnologia da época, tudo foi difícil e frustrante. Quadrophenia foi amplamente sabotado por tentarem fazer muitas coisas com as fitas e tudo mais. Isso foi nos anos 1970. Passaram-se dez anos até que os samples e o MIDI estivessem disponíveis. Como estavam disponíveis, é claro que queríamos usar. Tornou muitas coisas possíveis. Mas no contexto da apresentação ao vivo, principalmente, ficamos dependentes da tecnologia num nível angustiante quando tínhamos que ouvir certas sequências e certos disparos para nos mantermos em sincronia uns com os outros.”

Neil sabia que seria difícil transpor esse álbum para a crueza acústica de arenas de hóquei, mas o desafio precisaria ser enfrentado. “Tínhamos que reproduzir aquilo”, explica Peart. “Acho que isso é parte do ônus pessoal para nós. Realmente sentimos o desafio de querer reproduzir o que estava no disco. Sim, podíamos ter tocado uma versão mais minimalista, mas para mim, usar samples é um bom exemplo. Eu sempre gosto de usar coisas que

posso tocar fisicamente. Então cada som é resultado de um toque ou chute; havia uma relação orgânica ali – isso era questão de honra para mim.”

Seis meses no total, tocando metade de cada mês, a turnê Power Windows representou uma clara indicação de que a banda estava sendo assertiva com relação à sua independência diante da Federação Solar. Geddy, Alex e Neil estavam reservando um tempo para si de modo que pudessem ser homens de família, mas também se tornavam cada vez mais multidimensionais, não apenas músicos interessados por hobbies. Queriam se tornar, cada um a seu jeito modesto, homens renascentistas.

“Foi em meados dos anos 1980 que isso começou a acontecer porque eles estavam ficando mais maduros e tiveram filhos e essas coisas”, explica o empresário Ray Danniels. “Concordamos em fazer 60, 65, 70 shows em algumas turnês. Quando o álbum Roll the Bones saiu, voltamos a fazer perto de 120 apresentações, e consequentemente foi um disco maior que havíamos lançado em algum tempo. Mas eles sempre adoraram estar no palco. Há um momento da vida em que não gostamos de viajar tanto. Adora-se a camaradagem, adora-se tudo com relação à turnê exceto viajar, porque se começa a sentir falta de estar em casa. Observei isso acontecendo com eles – eu testemunhei. Não acho que seja diferente do que acontece com atletas, que às vezes se aposentam mais cedo do que gostariam. Se ao menos pudessem ficar em casa e jogar apenas na sua cidade, teriam continuado por cinco anos ou mais. Mas não é assim que o negócio funciona. E, para um músico, há apenas três jogos em casa na temporada inteira, não metade da temporada.”

No entanto não resta dúvida: a insanidade da agenda, tanto com relação às gravações quanto às turnês durante os primeiros dez anos, é o que levou a banda a chegar aonde chegou. “Eles tinham uma ética de trabalho fabulosa, e ela foi a chave para o sucesso. Se não tivessem excursionado como fizeram, não creio que teriam sido capazes de fazer isso por tanto tempo ou ter criado uma base de fãs como essa. Realmente fizeram sua carreira crescer por tocarem nesses lugares repetidas vezes.”

Sobre a redução das datas, Ray afirma: “Entenda, uma das coisas que manteve essa banda unida por tanto tempo é que se um dos três tiver um problema de verdade, o problema é tratado de forma muito séria. Nunca houve um que fosse mais importante do que a própria banda ou a boa relação que eles sempre mantiveram. Quando se trata de turnê, Neil é quem menos gosta disso. Alex é o mais tranquilo. Se eu pudesse agendar uma turnê de 200 cidades, Alex provavelmente se mataria fazendo isso, mas faria um esforço. Ele simplesmente gosta de estar na estrada. E Geddy é a combinação perfeita porque está bem no meio. Gosta de viajar, não tanto quanto Alex talvez, mas gosta. Gosta de encontrar aquele número do meio que é sempre o número certo, então não fica faltando muito, mas não queima ambos os extremos da vela ao mesmo tempo”.

Do mesmo modo que advogados desempenham seu papel, Ray afirma: “É sempre minha tarefa convencer Neil a fazer mais datas e dar

razões para isso. Quero dizer, me sento e converso com ele, e não quero parecer uma banda britânica chegando aos Estados Unidos para fazer 35 datas. Isso não dá lucro. É preciso olhar para o

tamanho das cidades que se está perdendo. Então, ao longo dos anos, aprendi a tentar encorajá-lo a fazer mais shows e a lhe dar o melhor que podia. Eu me esforçava muito para garantir que tocássemos no maior número de mercados possível, e que todo mundo nos Estados Unidos – não para quem morasse no Havaí ou Alaska – pudesse ir a um show se fizesse um esforço para isso.

“Você não pode lançar um disco de muito sucesso várias vezes seguidas, a menos que seja um artista pop”, reflete Ray sobre o estado da banda nessa conjuntura. “E então quando isso termina, o projeto desaba. Acho que nos resignamos com o fato de que Moving Pictures seria esse disco imenso. E na cabeça deles, tentaram fazer álbuns interessantes, álbuns que achavam melhores. Mas quando se olha lá atrás, dez anos mais tarde, se pensa: ‘Como vamos fazer algo melhor do que aquele álbum?’. Acho que o objetivo deles era fazer discos muito bons, não importava o que fosse acontecer. E no meu mundo, contanto que eu tivesse 50 ou 60 shows na agenda e pudéssemos ir à Europa de vez em quando, eu podia manter o momentum.”

As gravadoras – a Mercury nos Estados Unidos e na Europa continental, a Vertigo no Reino Unido e a Sony no Japão – tiveram que se resignar com o fato de que a banda não iria se promover com shows tão arduamente como antes.

“Sempre, sempre”, reflete Danniels. “As gravadoras no final se deram conta – e não são nada bobas – de que com os maiores álbuns se conseguem 120 shows, e com os álbuns nem tão grandes assim se fazem 60 shows, e se torna óbvio qual é o ingrediente principal. Então, é claro, a gravadora quer o dobro de apresentações do que se está fazendo. Meu objetivo era trabalhar com isso e me

certificar de que fôssemos uma atração nacional nos Estados Unidos, e não regional. Ainda iríamos tocar em Nashville. Faríamos shows no sul dos Estados Unidos. E a teoria era que, se tocássemos em Nashville, o pessoal de Memphis – ou de outras três ou quatro cidades – poderia vir até nós. E tocar em Nashville com certeza não seria o mais lucrativo. Você deixaria grana na mesa em outros lugares que também não poderia chegar. Sabe, três shows nas Carolinas do Norte e do Sul não são exatamente as datas mais lucrativas para o Rush, mas há muito fãs que moram lá e queremos chegar até eles.”

“Isso foi algo gradual, uma lição que aprendemos com as dificuldades”, reflete Geddy. “Só aprendemos essas coisas quando a vida está se despedaçando e nos damos conta de que passamos tempo demais longe. Eu diria que de 1985 em diante começamos a aprender essas lições. Foi quando paramos de tocar fora dos Estados Unidos com tanta frequência. Depois da turnê japonesa, começamos a diminuir o ritmo, cortando datas nos Estados Unidos, nos certificando de instituir uma política em que ficávamos fora por três semanas e depois voltávamos para casa por dez dias seguidos. Começamos a tocar em menos cidades dos Estados Unidos, paramos de tocar na Europa todas as turnês. Tocávamos uma turnê sim e outra não, ou a cada três turnês, e no final meio que começamos a ignorar o continente.

“Então esse foi o começo. Nós todos fizemos um esforço mais concentrado para passar um tempo longe da banda e dar mais atenção às nossas famílias e nossos filhos e todas essas coisas. Nesse ponto, ainda viajavamos de ônibus. Pode-se ter o melhor ônibus do mundo, mas ainda assim é um ônibus, e é muito difícil no

nosso sistema fazer o show, embarcar no ônibus, viajar 500 quilômetros, acordar no meio da noite, entrar num quarto de hotel e continuar o sono. Isso nos leva a abusos, porque se fica muito entediado dentro do maldito ônibus. Você bebe mais do que deveria, fuma mais do que deveria, todas essas coisas. É um ambiente complicado e acho que isso contribui muito para a deterioração física.

“Parece que, se tivéssemos continuado daquele jeito, havia um grande número de países para onde poderíamos expandir. E pensamos: teremos tempo para isso? Podemos pagar esse preço em nossas vidas, sermos uma banda 12 meses por ano? Nós nos demos conta de que não poderíamos mais fazer aquilo. Foi quando falamos: ‘Veja bem, não estamos aqui para dominar o mundo. Somos gratos por alcançar esse tanto de sucesso. Vamos recuar um pouco, avaliar como estão nossas vidas neste ponto e tentar adotar uma atitude sensata perante a vida.’”

CAPÍTULO 7. HOLD YOUR FIRE

Em 1986, o Rush essencialmente tinha conquistado tudo: outro disco de platina, receitas de turnê polpudas, um crescente senso de equilíbrio e, falando sério, uma vitalidade criativa vigorosa saindo de sua mais radical transformação álbum a álbum até aquele momento. Reforçando sua reiterada satisfação com *Power Windows*, a banda não fez maiores alterações no processo ao se encaminhar para o que seria *Hold Your Fire*.

Talvez possamos enquadrar tudo isso como uma boa representação do amadurecimento dos membros do trio como indivíduos, mas depois das férias em família, cada um deles iniciou seu processo criativo em separado, Neil num chalé, Alex em seu estúdio caseiro e Geddy no software Digital Performer em seu computador Macintosh.

Ao se reunirem nos estúdios Elora Sound em 27 de setembro de 1986, os rapazes já tinham pedaços e recortes de músicas como “Time Stand Still”, “Turn the Page”, “Open Secrets” e “Mission”. A criatividade na parte musical seria ativada por ideias cuidadosamente catalogadas nas passagens de som da turnê *Power Windows* junto com as fitas de Alex. Em novembro, eles tinham o esboço do álbum pronto – “Force Ten” seria a última faixa criada, no último dia em Elora, em 14 de dezembro. No mês seguinte, chamaram Peter Collins para o estúdio.

As maiores mudanças do produtor no material foram em “Mission” e “Open Secrets”.

“Em primeiro lugar, eu tinha acabado de terminar um dos piores projetos da minha vida entre *Power Windows* e *Hold Your Fire*, que foi o disco de Billy Squier”, lembra Peter Collins falando sobre como foi voltar a trabalhar com o Rush uma segunda vez. O álbum ao qual ele se refere é *Enough is Enough*, de 1986, em que trabalhou com Jim Barton. Seguindo três discos de platina e multiplatinados, esse álbum se posicionou um pouco abaixo de disco de ouro. “Isso realmente me deixou caído com esse tombo descomunal. Foi a primeira vez que eu de fato fracassei – o disco foi um fracasso total. Até aquele ponto, eu era uma espécie de estrela em ascensão no rock, e quando recebi o telefonema do Rush para fazer *Hold Your Fire* foi mesmo um estímulo para mim, porque eu pensava que minha carreira estava acabada por causa desse álbum do Billy Squier. Quando eles me ligaram, fiquei muito, muito contente e senti um grande entusiasmo para mergulhar nesse disco.”

O trabalho pesado começou no Manor em Oxfordshire em 5 de janeiro de 1987 e utilizou técnicas de gravação digital para Geddy e Alex, enquanto Neil foi capturado analogicamente com uma conversão posterior para o formato digital. *Hold Your Fire* foi moldado para ser tão polido, duro, enxuto e temperamental quanto seu predecessor.

“Em termos de direção a seguir, não me lembro de ter havido qualquer discussão se o som deveria ser diferente de alguma forma”, continua Collins. “Tenho a impressão de que não houve problema algum em se manter no mesmo caminho, e eles não tiveram problemas para chamar Andy Richards novamente”.

Andy apareceu quando os rapazes estavam de mudança para Ridge Farm, onde tudo foi convertido para o formato digital. Depois, em 1º de março, voltaram para Montserrat e com o mesmo propósito (além de nadar e beber), ou seja, fazer os *overdubs* da guitarra de Alex.

“Não foi tão difícil”, conta Peter, lembrando os problemas de pele de Lifeson na viagem anterior. “Voltamos para Montserrat, e não creio que

tivemos o mesmo problema de novo. Todos desenvolvemos uma relação de trabalho aprimorada. Na época, já tínhamos resolvido as questões com a pedaleira, e a dinâmica entre nós todos parecia muito mais confortável. Portanto, Alex sabia o que esperar, e acho que estava um pouco mais preparado, assim não tivemos que repassar todas as opções de guitarra. Pelo que passamos com *Power Windows*, sabíamos o que poderia funcionar mais rápido e melhor, então foi bem menos estressante para ele. Jimbo, o engenheiro, também tinha uma aceitação melhor por parte deles. Tendo passado pelo processo de entender uns aos outros durante *Power Windows*, naturalmente seria mais fácil.

“Não creio que usamos Andy muito. Geddy participou mais de *Hold Your Fire*. Tínhamos esse som poderoso que Andy criou, mas não lembro que ele tenha feito muita coisa nesse disco, com certeza não tanto quanto em *Power Windows*. O elemento dos teclados foi sendo reduzido gradualmente. É provável que Alex estivesse com mais poder de voz sobre não precisar de tantos teclados. Além disso, meu filho nasceu no meio da produção. Eu tinha previsto que ele nasceria numa determinada semana, e nós estabelecemos que aquela seria a semana de folga, mas ele não nasceu na data

prevista, de modo que precisei me ausentar no meio dos *overdubs* de Andy.”

Em termos da sonoridade do disco, os caras estavam buscando um único ajuste – aumentar a presença do baixo.

“Tivemos um engenheiro muito bom, James Barton”, conta Peter sobre o uso do baixo no disco. “Geddy se sentia confortável com ele. Mas os graves sempre foram um problema com Geddy, porque na percepção inglesa o grave não é tão grave quanto na percepção americana. Geddy sempre ficava preocupado com a real frequência do grave. Depois de *Power Windows*, decidimos tentar obter mais grave em *Hold Your Fire* na parte técnica. Geddy estava definitivamente à frente disso, assim como eu – eu estava ciente de que precisávamos fazer uma avaliação. Parte do som de Jimbo, contudo, era mais para o intermediário, não envolvia muito *low end*, ou seja, graves e subgraves. O *low end*

apareceria em certos momentos, em especial quando Geddy usava os pedais Taurus para diferenciar do baixo tocado sem efeitos de pedal. Mas isso era um problema, e um problema também na masterização. Só que eu estava totalmente alheio a isso. Não significava nada para mim até que entendi melhor a percepção americana com relação ao baixo. Até mesmo hoje em dia há uma grande diferença entre a Inglaterra e os Estados Unidos.”

Como Peter observa, no final eles não conseguiram chegar aonde queriam – *Hold Your Fire* foi um álbum notadamente agudo, com problemas no baixo da mesma forma que o disco anterior e os dois que se seguiram.

Geddy continuou a demonstrar interesse em todos os aspectos do processo de gravação. “Eu diria que ele sem dúvida foi meu

coprodutor. Sabe, há sempre um crédito de coprodução com a banda, mas era Geddy quem tinha o maior interesse em produção. Ele era meu ponto de referência representando o trio. Mas, é claro, com a guitarra e a bateria, os outros dois falavam se houvesse algum ponto de vista a abordar. Mas em termos de envolvimento com a produção, a ordem seria Geddy, Alex e Neil.”

“Ele tinha um bom equilíbrio entre espontaneidade e dedicação criteriosa”, reflete Neil, oferecendo uma explicação bastante elucidativa sobre o papel de Geddy na banda. “Por exemplo, ele e Alex podem se sentar juntos e simplesmente ficar de bobeira por horas. Era Geddy quem se sentava lá, repassava as ideias e as organizava para dar forma. Quando apresento as letras para ele, só entrego um amontoado de coisas. Não é como se eu dissesse: ‘Aqui está algo novo que escrevi e que realmente adorei’. Isso tira a pressão de nós dois. Geddy acha os versos de que gosta e vai encontrar uma parte da música que combina com eles, vai tirar um tempo para resolver as coisas desse jeito.

“E depois, é claro, temos que trabalhar a canção em muitos sentidos, como trechos da composição e arranjo, e a composição da música como um todo por parte da banda, ele tem que pensar como baixista, tecladis

ta e vocalista. É interessante para nós dois, particularmente, não apenas como baterista e baixista – a relação mais próxima que se pode pensar na música –, mas como letrista e cantor, a relação mais próxima possível em composição. Portanto, necessariamente, tivemos que aprender muito cedo a ter respeito com relação aos sentimentos um do outro tanto quanto demonstrar apreço. É por isso que me sinto inspirado quando Geddy gosta de alguma coisa na

letra da música ou num trecho da bateria, porque ele tem um alto padrão para si mesmo e, inevitavelmente, para nós todos. Se você tiver um alto padrão, vai aplicá-lo a todos os outros envolvidos.

“Mas esse é só um aspecto em que nós dois somos parecidos. Ambos somos muito metódicos e buscamos alcançar o mais alto padrão possível em nossos respectivos instrumentos. O tempo que ele dedicou para tocar baixo, por exemplo. Eu sei que Geddy sempre gosta de se considerar – e eu sempre o cito dessa forma nos créditos – como baixista em primeiro lugar. Essa é a coisa mais importante. Depois vem a voz, e só então os teclados e essas coisas. Todos tentamos contribuir, já que somos um trio. É uma ferramenta útil. O baixo sem dúvida é a maior paixão dele.”

Porém, como Neil explica, Geddy também dedica muita reflexão e consideração ao canto e à interpretação respeitosa das letras de Peart.

“Quando entrego as letras para Geddy, cabe a ele reagir a elas musical e emocionalmente. Hoje em dia, com a maturidade, é claro que há bastante espaço para diálogo. O que ele busca para avançar é a essência emocional das palavras. Às vezes gosta de uma frase. E diz: ‘Não me importo o que quer dizer; apenas gosto do jeito que me sinto quando canto, e o que posso despertar com isso’. Todo mundo sabe que há um aspecto subjetivo em cantar palavras – às vezes as palavras não importam tanto. Mas Geddy tem que sentir essa afinidade com elas, e à medida que trabalhamos no fraseado, vários pequenos ajustes são feitos para beneficiar a performance vocal. Melodia e fraseado são uma coisa, mas a entrega é outra parte importante dos vocais, e ele tem uma sintonia incrível com isso.

“Acho que Geddy constrói uma persona, como um ator, para interpretar uma canção. Ele se coloca em uma certa persona e até mesmo chega a adotar atributos diferentes daquele cantor, daquele cantor imaginário trazido para a interpretação de uma música, algo muito parecido com a interpretação de um papel. Uma coisa que nós três compartilhamos é a atuação cômica. Mas a atuação séria também é parte do que fazemos e como interagimos em nossas conversas. Geddy consegue habitar uma canção e viver aquela canção, de novo e de novo.

“Construímos esse clima entre nós, eu diria, desde o começo, pegando as palavras com as quais ele se sente confortável, às vezes não com o significado, mas com a tonalidade delas, o que é muito importante para ele. Muitas vezes estou tentando ajustar palavras e versos apenas para preencher certo ritmo, certa tonalidade que Geddy está procurando cantar. Esse é um desafio para mim – um desafio bem-vindo. Se ele disser que gosta de alguma coisa de primeira, eu topo, certo? É toda a inspiração de que preciso. Se eu tiver que voltar e reescrever tudo menos aqueles dois versos – tudo bem, entende? O fato de que ele tenha gostado, ou também no caso de Alex, se ambos gostam de um trecho da bateria ou se gostam da letra, eu não poderia ficar mais contente e faria qualquer coisa para fazê-los gostar mais ainda. Geddy oferece a mesma dedicação a todos esses aspectos analíticos do canto que apenas o cantor provavelmente precisa saber. É uma coisa importante.”

Neil detalha esse seu ponto sobre Geddy fazer coisas que apenas os vocalistas precisam saber, dizendo: “Quando a arte é oculta, ela tem sucesso. É parte do que aprendemos sobre técnica

ao longo do tempo, e o que ele aprendeu como cantor. Geddy tem uma conduta muito séria quanto a isso. Seu canto e sua voz, e o fato de que seu alcance tem se mantido por 40 anos de trabalho, é praticamente sobre-humano. Alex e eu precisamos reconhecer que, se ele não pudesse fazer isso, nós também não poderíamos mais tocar. Sabe, se Geddy não pudesse cantar – como acontece com vocalistas, principalmente quando cantam com esse tipo de brio – estaríamos acabados. Se o vocalista não consegue cantar, a banda não consegue tocar.”

Mas Neil não procura adivinhar o que Geddy quer em termos de metodologia de canto. Isso tudo vem depois. “Muitas vezes, quando entrego as letras, talvez um par de versos ou uma estrofe vá sobreviver, então tento não ser muito preciosista quanto a isso. Quando estou escrevendo uma letra de música, tenho um andamento e em geral uma melodia em mente, mas não conto isso a Geddy ou a Alex, porque quero ver o que eles vão fazer. E muitas surpresas maravilhosas aconteceram desse jeito. Às vezes, se Geddy está enfrentando problemas com o fraseado, por exemplo, é porque estou pensando em relação à bateria como um ritmo sincopado. Então falo: ‘Bem, eu meio que imaginava isso combinando com esse tipo de fraseado’. O fraseado é um elemento que nós dois debatemos bastante. Se eu pensar num jeito com que um verso pode combinar durante a gravação da voz, mesmo se estivermos trabalhando juntos, há bastante interação em torno do fraseado. Se ele tiver problemas com um verso, posso sugerir uma solução ou reescrever. O que for necessário.”

Com relação ao outro papel de Neil na banda, seu status de “o maior baterista do mundo”, Peter diz que durante esse período Peart

estava totalmente imerso nas possibilidades oferecidas pela combinação de música acústica de outra era e ferramentas das máquinas modernas.

Ainda assim, foi Geddy quem demonstrou mais interesse em como fazer um disco. Collins fez um comentário sarcástico quanto a isso durante a produção de *Hold Your Fire*: “Neil estaria fora correndo dez quilômetros ou algo assim, testando seus limites”. E acrescenta: “Ele nos apresentava seus sons e aparecia no estúdio apenas para gravar. Alguns sons eletrônicos dele eram muito estranhos para nós porque achávamos que éramos os mestres dos sons eletrônicos na Inglaterra, e o que esses canadenses sabiam? Achávamos que eles estavam bem atrasados. E alguns dos sons pareciam, para ser honesto, nada descolados. Mas Neil tinha uma atitude bem positiva e dizia: ‘Bem, se você não acha isso descolado, o que seria na sua opinião?’. E cabia a nós oferecer outras sugestões que às vezes ele aceitava, às vezes não. Porém, basicamente, quando entrávamos no estúdio, como é provável que você já saiba, ele estava absolutamente 100% ensaiado e sabia exatamente o que iria fazer e que sons usaria. Havia muito pouco espaço para oscilação quando estávamos lá dentro do estúdio.”

“Neil ouvia muita música inglesa”, conta Peter. “Ele passou muito tempo na Inglaterra quando era jovem. Acho que trabalhava na Carnaby Street. Portanto, era muito conectado ao som inglês. Ficou animado que estávamos incorporando um pouco da visão britânica em sua música, e da tecnologia de vanguarda e dos novos *reverbs*. Usamos vários efeitos na bateria e ele ficou muito feliz. Experimentávamos coisas, e algumas foram usadas, outras não.

Mas os grandes *reverbs*, os efeitos, a compressão intensa da bateria... Neil parecia muito empolgado com isso na época.

“Mas acho que estavam mais interessados em consolidar seu som – com certeza não queriam perseguir os sons de outros artistas. Nunca disseram: ‘Por que não podemos ter um som mais parecido com isso?’, ou deram um exemplo de uma coisa que acharam que deveriam ser. Isso nunca aconteceu com o Rush, embora aconteça com muitas bandas. Mostram a banda favorita deles – ‘Por que o nosso som de baixo não é assim?’. Não, eles queriam construir um gênero sonoro”.

Um gênero sonoro. Isso é bem sugestivo, já que o Rush estava praticamente sozinho no espectro do rock com o tipo de discos que faziam naquela época. Ninguém dos anos 1970 tinha carregado os eletrônicos de forma tão radical, e ninguém tão eletrônico assim tinha as bases no heavy metal original como o Rush. Foi um casamento entre dois mundos totalmente divergentes. Mas teria sido um casamento às pressas? Havia alguma coisa que não funcionava muito bem? Muitos fãs pensam dessa forma. De modo bem objetivo, *Power Windows* e *Hold Your Fire* parecem bastante datados, completamente anos 1980, ao passo que o material dos anos 1970 da banda se tornou inegavelmente descolado

e é provável que nunca mais perca essa característica. Se e quando os anos 1980 se tornarem descolados de novo, talvez esses discos sejam analisados com respeito renovado.

Contudo, a banda mantém uma defesa corajosa desse período. “*Hold Your Fire* foi um bom disco”, afirma Alex. “Estávamos chegando ao final da nossa investida no mundo dos teclados. *Power*

Windows tinha muitas camadas de teclados, e *Hold Your Fire* foi uma espécie de alívio, nós meio que recuamos um pouco no uso deles. Mas isso fazia parte do lance dos anos 1980, era o tipo de mentalidade em que nos encontrávamos.” Sobre essa mentalidade, Alex faz uma pausa para dar uma gargalhada por causa das fotos daquela época usadas para divulgação à imprensa, apontando para as roupas brilhantes *new wave*, os cortes de cabelo mullet e os grandes óculos de Geddy. Detendo-se numa das muitas fotos tiradas de shows em que usava ternos estilo *Miami Vice*, Alex conta: “Logo depois disso, eu perguntava ao público: ‘Posso anotar seu pedido?’”

Depois de Montserrat, a banda e a equipe retornaram a Toronto, especificamente para os estúdios McClear Place a fim de fazer mais *overdubs* e algumas gravações requintadas com músicos de orquestra. Finalizado em 24 de abril, o disco foi mixado em Paris no estúdio William Tell. Após a masterização em Nova York, foram necessários cinco países diferentes para montar *Hold Your Fire*.

Para a arte de capa, optaram por algo tão austero quanto a música, mas que não era o que havia sido pensado de início. A intenção era que a capa fosse uma foto com muito mais ação, de um homem fazendo malabarismo com três bolas em chamas, montada por Hugh e pelo fotógrafo Glen Wexler, mas ela acabou sendo usada no encarte. Referências a álbuns do passado estão presentes na fotografia, e haviam pensado originalmente em chamar de volta Neill Cunningham, de *Power Windows*, para espiar por uma janela. Em vez disso, optaram pela fotografia menos óbvia de três bolas vermelhas flutuando sobre um fundo vermelho. É de fato uma foto de três bolas de bilhar pin

tadas de vermelho. Até mesmo o logo do Rush foi estilizado e depois fotografado. Wexler também criou a capa do álbum duplo *Reunion* do Black Sabbath e do álbum *Balance* do Van Halen, disco que foi lançado quando Ray Danniels agenciava a banda.

Assim como a produção do álbum, depois de 20 anos a foto do malabarista parece datada, a coisa toda uma orgia de imagens geradas por computador. Mas era um conjunto físico montado em detalhes, as bolas de basquete revestidas com goma e incendiadas, atores (era para Dennis Hopper fazer parte da cena, mas não havia data disponível), fragmentos pintados, um Frankenstein articulado de forma meticulosa por um fotógrafo extremamente talentoso.

Quanto ao encaixe da capa com os temas ostensivos do disco, trata-se de um desafio. Originalmente, *Hold Your Fire* seria um álbum sobre o tempo, antecipado por uma das primeiras composições, “Time Stand Still”, mas depois a palavra “instinto” entrou na jogada. Ainda assim tudo é um pouco nebuloso. *Hold Your Fire* de fato se alinha à fotografia do malabarista, mas as bolas da capa não estão nem pegando fogo nem sendo jogadas no ar. Além do vermelho saturado e penetrante, não há fogo. Já foi explicado de forma um tanto vaga que primeiro alguém incendeia por instinto para depois fazer perguntas, mas isso também se trata de uma conexão forçada.

O álbum abre com uma curiosa colagem de sons industriais antes que “Force Ten” entre no campo de audição, do lado direito – é importante observar que essa seria a primeira canção a tocar no rádio. Bastante roqueira para o período, ela demonstra o desejo da banda de diminuir o uso dos teclados e preencher um pouco desse espaço com Alex, embora o timbre dele ainda seja austero, até

mesmo anêmico. Geddy, inspirado pelo amigo e mago do baixo fusion Jeff Berlin, toca acordes de baixo na canção. A letra usa a escala Beaufort de medição de tempestades como um recurso para discutir o turbilhão de uma vida ativa, embora a canção seja um tanto obscura com Peart também sugerindo que ela trata de ter a coragem de falhar diante de um desafio. É

a segunda letra composta em parceria com o letrista da Max Webster, Pye Dubois, que colaborou com Neil em “Tom Sawyer”. Como parte do processo dos dois, trata-se menos de uma colaboração e mais de Neil pegar esquemas e aforismos de Pye e moldá-los, acrescentando depois outros versos ao longo do caminho.

Em seguida vem aquela que seria a maior canção do disco, “Time Stand Still”, servindo como um single de sucesso moderado nos Estados Unidos e no Reino Unido. A faixa ganhou um tratamento de vídeo completo, com Zbigniew Rybczynski dirigindo a banda, que flutua pela tela de forma cômica, embora não intencional. A música se destaca por uma convidada especial para os vocais: Aimee Mann, da Til Tuesday, foi chamada para compor um contraste angelical aos sentimentos melancólicos e ainda assim esperançosos de Geddy sobre a passagem do tempo (Mann também aparece no vídeo).

“Eles sempre queriam maximizar as canções”, reflete Peter Collins, considerando o pop mais caseiro de “Time Stand Still”, “e se comunicavam da forma mais poderosa possível. Em ‘Time Stand Still’, tínhamos praticamente terminado de mixar a faixa quando eu tive a ideia de só criar uma pausa de uma batida na música, o que significava ter que remixar e passar por muitas dificuldades para dar

conta disso, mas demos um jeito e funcionou muito bem. Várias outras bandas teriam dito: ‘Ah, deixa assim mesmo, vamos adiante’, mas eles ficaram interessados em explorar todas as possibilidades. E foi assim que trabalhamos com esse disco. Não pensei: ‘Temos que mudar o som, temos que mudar o equipamento’. As músicas é que ditavam o tratamento dado a elas.”

Quanto à participação especial de Aimee, Peter conta: “Os rapazes gostavam mesmo da voz dela [especificamente na faixa da ‘Til Tuesday chamada ‘What About Love’], e nós a convidamos para gravar. Uma das coisas de que me lembro é que ela estava gravando a voz e eu entrei pelo microfone da sala, porque ela parecia meio hippie, e disse: ‘Aimee, é possível trazer um pouco mais de atitude?’, e ela perguntou: ‘Que tipo de atitude?’. Preciso dizer que foi Geddy quem insistiu na ideia do

dueto. Ele sempre pensava em novas possibilidades, não que os outros não fizessem isso, mas Geddy provavelmente era mais eloquente que os outros dois.”

Mann recebeu 2 mil dólares por sua participação na música. Chrissie Hynde e Cyndi Lauper também tinham sido consideradas para a participação – Lauper, é claro, já havia abordado o tema emocional e melancólico do tempo em “Time After Time”, um sucesso imenso de Cindy lançado três anos antes.

Sobre “Time Stand Still”, Peter diz: “Eu achava que seria um single, e todos eles riram da minha cara. Diziam: ‘Bem, nunca tivemos um single de sucesso’. Portanto, estavam muito céticos. Não tinham problemas quanto a isso. Queriam chegar a esse marco, mas não estavam dispostos a ceder. Sabe, se acontecesse, ótimo. Mas não iriam mudar o que a música exigia ou sua

percepção para criar um single. Eles escreviam melodias realmente fortes, e se a forma não precisasse ser muito longa para concretizar a canção, então haveria uma chance de extrair uma faixa comercial dela. Eu sempre pensei que ‘Limelight’ tinha muito potencial como single. Esse é outro exemplo para mim de que, quando se tem melodias fortes e ideias líricas fortes e elas se unem e podem ser fechadas em três ou quatro minutos, há então uma oportunidade de transformá-las num single. Com certeza, os caras da banda se sentiam confortáveis em fazer algo assim. Tinham quebrado o gelo com *Power Windows*, e isso era uma consequência natural. A música apenas exigia esse tipo de tratamento no meu entender. E não houve qualquer discussão. Simplesmente saiu de modo bem comercial.”

“Pop é uma palavra curiosa”, ponderou Geddy na época, em entrevista a Chris Jones, da *Now*. “Significa popular, e nesse sentido sempre fomos uma banda popular – sempre fomos populares o suficiente para vender discos em grande quantidade. Mas como nossa música não é convencional e é difícil de categorizar, tem sido um tipo de pop cult. Eu diria que este disco é provavelmente nosso trabalho menos agressivo e mais melódico, e mesmo assim é provável que seja o disco de menor

sucesso nas rádios que já fizemos. Acho que nossos arranjos ainda são muito incomuns e nossa música ainda é muito fora do centro para ser considerada convencional.”

O videoclipe de “Time Stand Still” resultaria em muita zombaria ao longo dos anos – assim são as armadilhas de sempre querer estar na dianteira da tecnologia, mesmo se ela ainda não estiver pronta. De modo justificável, Geddy parece um pouco avesso ao

meio. Verdade seja dita, neste ponto, o sucesso do Rush com o gênero pop tinha sido mediano, sendo otimista.

“Acho que sobrevivemos à era do vídeo”, contou Geddy a Jones, “mesmo que com certo desconforto. Não somos o tipo de banda que embarca num projeto com facilidade, principalmente quando somos forçados a trabalhar tão próximos de outra pessoa, como um diretor. Eles sempre querem que atuemos, e não nos vemos como atores. Somos músicos, por isso o desafio é sempre fazer de cada videoclipe uma apresentação mais interessante do que o clipe anterior. Os vídeos são um meio muito estranho. Não estão à venda, então não se pode justificar gastar uma fortuna com eles; são como comerciais de televisão. É esquisito porque não são filmes e ainda assim parecem filmes, e não são arte, mesmo assim parecem artísticos. Portanto sempre há um tipo de equilíbrio desconfortável entre a banda apresentar sua música e um diretor concretizar o próprio ideal criativo. É questão de tentativa e erro.”

Introduzido por um momento de jazz fusion, “Open Secrets” é um pop acelerado meio obscuro, arejado e cheio de energia, adiantando todos os marcos dessa era, incluindo as texturas etéreas do teclado e Alex fazendo intervenções em paralelo a uma canção que é dominada por baixo, vocal e sentimento lírico e fala de relacionamentos num fluxo temporal desnorteado entre “Different Strings” e “Cold Fire”. De fato, a letra surgiu de uma conversa entre Neil e Geddy sobre conhecidos que deixaram problemas se agravarem – felizmente, no final da canção, Neil procura oferecer uma solução. Alex tomou para si a criação de um solo de guitarra frustrado e solitário que parece adequado ao tema.

“Second Nature” traz Neil suplicando pela diligência em vez da perfeição, o meio-termo como forma de progresso. Em entrevista a Malcolm Dome, da *Metal Hammer*, Neil observou: “Pessoalmente, continuo sendo um idealista em essência e não me tornei totalmente desiludido. Tão logo comecei a perceber que o mundo não era perfeito, decidi tentar ao menos tornar parte dele perfeita. Ainda assim, foi uma cruzada dolorosa e unilateral, infrutífera depois de certo tempo. O resto do mundo é cético e cínico em geral, então tem que existir um lugar no meio do caminho se eu quiser qualquer melhoria, e isso se estende desde uma moralidade musical à consciência ambiental.

“‘Second Nature’ expressa tal crença, porque para mim parece óbvio que devemos desejar que nossas cidades sejam tão agradáveis quanto nossas florestas e que as pessoas devem se comportar de maneira humanista – ainda assim é claramente uma suposição ingênua e ridícula. Quero um mundo perfeito e posso tentar fazer alguma coisa a respeito, mesmo assim não posso fazer isso sozinho. Portanto, mesmo se você não quiser as mesmas coisas que eu quero, pelo menos que façamos um acordo e busquemos algum tipo de melhoria. Só que não basta urrar sobre isso numa canção. Se você realmente se importa com uma causa, deve se envolver com pessoas que estão fazendo alguma coisa a respeito dela, pessoas que são proativas e estão trabalhando de verdade para melhorar as coisas. É o que eu faço no meu tempo, sem qualquer clamor por publicidade. Vou até lá onde o mundo é feio.”

As palavras sábias de Peart são emolduradas por um espectro que fica entre o pop e a balada, com uma cadência tribal suave de

Neil, em que definitivamente os teclados assumem o protagonismo no lugar de Alex, algo de que Geddy esteve bastante consciente.

“Começamos esse lance de disputa de território, porque eu estava compondo mais nos teclados. Me sentia mais confortável. Na época, fazia aulas de piano, e realmente é um som diferente. Havia muitas maneiras a mais de se tocar o mesmo acorde. Era apenas diferente, sabe, um ângulo. Como compositor, sempre se está procurando certo ângulo

para entrar na música, para ter algo novo. Quando se fica cansado dos mesmos recursos, você pode trazer um novo dispositivo que vai oferecer ângulos diferentes, logo isso desperta sua criatividade. Os teclados foram uma centelha criativa para mim.”

Geddy diz que, nesse disco, ele e Alex realmente brigaram por causa dos teclados, acrescentando: “Algumas discussões eram justificáveis, outras não. Parte tinha a ver com ego, outras com a música em si. Mas no final do dia não valia a pena brigar porque, de qualquer maneira, eu não estava feliz com os rumos que tomamos, para onde aquilo tudo estava me levando, então começamos a impor limitações, e acho que foi a melhor coisa que fizemos. Creio que reacendeu a chama do que fazemos de melhor, de verdade.”

E quando há problema, ser um trio ajuda a encontrar uma maneira de resolver as diferenças, que de alguma forma é o tema de “Second Nature”, ou seja, essencialmente procurar um caminho para fugir da inércia. “Eu gosto de três”, conta Geddy. “É um bom número para nós. Três é um bom número porque não há frações em três. Se você tiver um senso inato de certo e errado, três é um bom número porque dois contra um não é justo. E se tiver a consciência

de que está alienando a outra pessoa, sempre se procura um jeito de a trazer de volta ao grupo.

“Ao passo que quando há quatro integrantes, sempre surge um nós contra eles – cinco integrantes seria o caos. Gosto do fato de que nós três podemos jantar juntos todas as noites, e esse é o nosso momento de confraternização. Há tantas coisas em nossas vidas que estão separadas e outras que têm relação com o trabalho. Mas temos esses 15 minutos, e então quando Frenchie [o chef da banda] traz nosso jantar, todos nos sentamos ao redor de uma mesinha para dizer: ‘E aí?’ ou ‘Aonde vocês foram ontem à noite?’. Descobrir o que Neil leu, perguntar: ‘O que vocês fizeram no dia de folga?’. Sabe, investigar. ‘Quem você é hoje?’, ‘Como você está – está doente?’, ‘Ah, pegou um resfriado?’. Era assim sempre que havia um jantar num dia de folga ou fazíamos algo nós três

juntos. Agora, geralmente, isso acontece no local do show. Eu gosto desse número – dá certo para nós.”

Porém, como já debatemos – outra lição de “Second Nature” –, os membros da banda estavam aprendendo a se desenredar uns dos outros o suficiente para que as decisões pudessem e continuassem a ser colocadas na mesa e então debatidas de modo eficiente. O Rush 2.0, para fazer música bem além de qualquer aspecto do circuito convencional e depois divulgar sem ter que fazer turnê de forma tão intensa quanto faziam, precisava encontrar um meio de manter alguma massa crítica para os impulsionar. Nesse aspecto, isso significava buscar desenvolvimento pessoal e perspectiva.

“Claro que foi por pura necessidade”, pondera Geddy sobre tirar um tempo longe dos outros membros da banda. “Como

passamos muito tempo juntos, quando vamos para casa, não importa o quanto você goste dos caras, passaram-se quatro meses intensos com essas pessoas, cinco, seis meses intensos, logo não quero ver esse pessoal por um tempo. Não quero ver Neil e não quero ver Alex, por mais que eu ame aqueles dois. Fico feliz de vê-los, mas na verdade não quero. Preciso me afastar daquilo e de tudo o que eles representam, e isso no final de tudo funciona bem. É como deixar de compor depois de passar por uma longa sessão de composição ou algo assim. Não se pode simplesmente começar a compor outro disco logo em seguida. Quero dizer, poderíamos fazer isso, mas acho que fazemos um trabalho melhor quando estamos ávidos. E vejo da mesma maneira nossas relações pessoais. Quando começo mesmo a ficar com saudade de Alex, é quando quero vê-lo e passar um tempo com ele. Não nos vemos muito fora da temporada. Embora, à medida que ficamos mais velhos, eu o veja mais porque ele mora a duas quadras da minha casa e jogamos tênis juntos, essas coisas. Mas de alguma forma está tudo bem. Ainda assim, precisamos ficar longe um da fuça do outro por algum tempo.”

“Prime Mover” parece ser a música do álbum que explora mais detalhadamente o alegado conceito do instinto, com um grande número de

definições e proposições. É importante notar que Neil era um grande fã do programa *Além da imaginação*, e “Prime Mover” é o nome de um episódio que ele tinha assistido na juventude – devia ter nove anos de idade quando foi para o ar. Não se trata de jogar os dados como no episódio, e não se trata de Deus: “Prime Mover” parece defender o instinto como motor de partida, a urgência em

direção ao primeiro passo. E quanto à música? Um pop alegre, às vezes dominado (mas nunca conduzido) por Alex, às vezes por Geddy, com linhas de baixo proeminentes. Como em muitas músicas desse período, Neil se livra das amarras e liberta as esperadas viradas autorais, mas se não houver drama para acentuar, qual é o sentido, de verdade?

“Lock and Key” combina com “Prime Mover” de maneira agradável, definindo uma forma de instinto com mais detalhes, no caso a violência e como a sociedade evoluiu para mantê-la sob controle. Essa canção tem um ritmo rock mais acelerado, com despejamento de acordes, licks e solos em contraponto aos timbres de teclados anteriormente ouvidos no álbum *Power Windows*. Quanto à melodia, a faixa é sombria, até mesmo ameaçadora, acompanhando o tema pesado. Uma curiosidade: nessa faixa, Geddy deixa de lado seu usual baixo Wal de quatro cordas para usar um Wal de cinco cordas, sendo a quinta um Si mais grave. A ideia era que a tecnologia dos sintetizadores tinha avançado ao ponto em que estava competindo com o mais grave dos graves no baixo e, ao menos nessa faixa, Geddy buscava um poder de fogo extra, mesmo que o brief fosse de difícil articulação sobre os timbres quentes e graves do instrumento.

As primeiras palavras do *tour de force* do álbum, “Mission”, são “Hold Your Fire” – “Segure seu fogo”, que faz sentido já que a canção é grandiosa o suficiente para ser o título do disco, apesar da construção ambiciosa e da letra particularmente comovente e perspicaz escrita por Neil.

Contudo, ela poderia ter sido ainda mais imponente, como conta Peter: “Eu queria que a banda usasse um conjunto de

instrumentos de sopro dos distritos de mineração da Inglaterra, basicamente como a banda do Exército da Salvação. Eu já tinha o arranjo, estava pronto, mas no final acabamos não usando. Mas isso é outra coisa excelente a respeito do Rush – eles tentam de tudo. Se alguém tem uma ideia que parece oferecer alguma possibilidade, vão atrás dela.”

Geddy concorda que “Mission” é um dos momentos especiais de *Hold Your Fire*. “É um álbum muito ambicioso, cheio de surpresas, cheio de mudanças de textura, mudanças rítmicas dramáticas. É bastante romântico em certo sentido melódico. Mas ‘Mission’ realmente é uma canção da qual sinto orgulho em termos de melodia e certa ousadia. Esse disco foi muito influenciado por Peter Collins, de modo que seu amor pela melodia e tudo o que passamos em *Power Windows* ainda estava repercutindo em nós. Algumas músicas foram muito difíceis de montar em relação à textura.

“‘Mission’ foi a canção que Peter Collins simplesmente amou”, continua Lee. “E em certo ponto, na Grã-Bretanha, quando estávamos trabalhando no álbum, Peter realmente queria o que chamava de elenco completo – colocar orquestra e coro na música. E havia um som particular de uma banda inglesa de sopros, acho que era algo que ele cresceu ouvindo e com o qual não tínhamos relação alguma, o tipo de conjunto que se vê no parque num domingo, tocando no coreto. Ele meio que estava obcecado em encontrar o conjunto autêntico.

“E foi até o norte da Inglaterra para localizar esse grupo e queria que eles tocassem nessa faixa. Realmente estávamos trabalhando duro naquele disco, e havia um final de semana em que

esse conjunto de sopros estava disponível. Era para pegarmos um avião até lá e gravá-los, até que falamos: ‘Olha, Pete, vá você. Você sabe o que quer, estamos exaustos, por que não vai até lá e grava o grupo? Isso será um presente para você’. E ele foi. Quando voltou, estava todo animado com a gravação, é claro. E nós nunca realmente compartilhamos o mesmo entusiasmo que ele. No final, a versão da música que lançamos foi meio simplificada; não acho que usamos muito esse conjunto de sopros. Não usamos o arranjo inteiro. Então há uma outra versão dessa faixa que espero que lancemos um dia com o arranjo completo.”

Também há em “Mission” um certo truque do velho Rush que eleva a música e a conecta à rica tradição de rock matemático da banda. Como Neil contou a Tim Ponting, da *Rhythm Magazine*: “Eu toco um quatro sobre o padrão de cinco que Geddy e Alex estão tocando. Ou acompanho a batida peculiar quando preciso ou apenas espero que se aproxime de mim. Tem a ver com o funk e o R&B, em que o pulso é mais importante e se quer fazer com que pareça quatro, semelhante ao que Peter Gabriel fez com ‘Solsbury Hill’ – está num longo padrão sete, mas tudo que o ouvinte casual sente é o pulso de um quatro. Dá para acompanhar o ritmo confortavelmente batendo o pé no chão. E essa é uma coisa mágica que conseguimos aprender – que esse tipo de coisa não precisa parecer esquisito para o público. O andamento estranho não é realmente ‘estranho’; ele tem um compasso, um fluxo, uma cadência humana, mas é apenas algo que precisa ser aprendido. Nosso público não sabe como contar em sete, mas aceita essas reviravoltas peculiares que fazem parte de nossa música. Seria

presunção dizer que educamos nossos ouvintes; em vez disso, deixamos que se acostumassem com a gente por vontade própria.

“Eu simplesmente exploro tudo o que ouço”, continua Peart, com relação a sua abordagem quanto a um álbum mais amplo. “Tudo que é novo e surge na música pop acaba invadindo meu jeito de tocar bateria por osmose. É uma coisa da qual não me envergonho nem um pouco – tenho orgulho do fato de ser um grande fã de música e quero reagir a ela e adotar cada estilo como parte do meu. É uma capacidade de aquisição, creio, que se equivale à ganância. Tenho muita consciência do que outros bateristas ao redor do mundo estão fazendo e tenho tentado me manter em contato com a música mais complexa que posso ouvir, seja da América do Sul ou da China ou de uma região remota da África. Qualquer tipo de ritmo faz meu coração pulsar.”

A letra apaixonada e multidimensional de “Mission” realmente se conecta com os fãs do Rush. Se pudermos nos arriscar a criar generalizações, os fãs mais ardorosos da banda formam um grupo ambicioso

com relação aos mais variados sonhos – criativos ou empreendedores – e essa música cobre todos os tipos de território com relação a isso, de seu ócio num dos extremos à motivação e obsessão que são necessárias para torná-los realidade no outro.

“É claro que me agrada”, pondera Neil sobre sua profunda conexão, levando a uma análise de “Mission”. “Para ser apreciada, muitas vezes tenho que esmiuçar as coisas ao que parece quase um reducionismo. Mas é simples assim. É claro que gosto de receber elogios – quem não gosta? Seja com relação à bateria ou às letras, sim, é maravilhoso se conectar dessa forma. É claro que

há uma zona limítrofe que não se conecta à mesma frequência que você está navegando porque os receptores são falhos. Há essa pequena extremidade que é minúscula, é a menor das minorias. Para a maioria das pessoas o compositor de letras de música é apenas uma parte do pacote de imagística.

“Eu lembro que quando era um jovem fã de música, muitas vezes eu não ouvia para valer as palavras *per se*. Elas eram parte da tapeçaria, e essas imagens ficavam comigo. Às vezes, quando estou andando de moto, alguma canção volta para mim, com a letra e tudo mais – como posso me lembrar dos versos de ‘Monster Mash’ ou seja lá o que for? Obviamente ficaram marcadas na época. E muitas, muitas outras canções – ‘Good Vibrations’ – que atravessam meu capacete e consigo me lembrar da letra ou no final reunir todos os versos enquanto piloto a moto.

“As palavras podem ter um peso diferente para pessoas diferentes, é claro”, continua Peart. “Mas esses que realmente têm a sensibilidade de prestar atenção às letras e o que coloco nelas, essa é uma parte chave do nosso público. Na bateria também, sabe, há o sentimento de que não se está subestimando ninguém. Sempre tivemos a impressão de que as pessoas são tão inteligentes quanto nós somos. Então, se pudermos entender essas coisas, eles também podem. Essa música é sofisticada o bastante para nos satisfazer, mas não estamos exagerando, ou sendo aquela palavra terrível: pretensiosos. Não estamos tentando ser nada que não sejamos. Isso é o que de fato nos interessava naqueles anos e o que escolhemos para escrever a respeito.

“Liricamente, sempre foi uma questão de refletir meu tempo e uma época do modo como a observo. Todas são um reflexo meu.

Mas podem surgir de uma conversa. Geddy e eu às vezes temos conversas que levam a uma canção porque sei que é algo que ele gostaria de dizer. A colaboração entre nós é intensa, porque estou escrevendo para a voz dele. É claro que ele tem que se sentir não apenas confortável com a letra, mas inspirado por ela, e ser capaz de atribuir significado toda vez que canta.”

“Mission” foi uma dessas canções de cuja essência Geddy fez parte desde o princípio. Neil lembra a discussão que gerou a letra. Os dois estavam falando sobre como ambos sempre tiveram a música como uma missão, enquanto muitas pessoas passam pela vida sem nunca ter sentido que havia uma missão para elas.

“Essa música surgiu de uma conversa que ele e eu tivemos em meados dos anos 1980, acho que tínhamos 30 e poucos anos”, afirma Neil. “Muitos amigos nossos estavam neste período crucial da vida em que se está aprendendo a se acomodar, ou fazendo todos aqueles ajustes para aceitar, ‘Ok, sou um cara de meia-idade agora’. E conversávamos com amigos que diziam coisas como: ‘Quando você soube o que queria fazer?’, entende, ou ‘Com que idade você soube o que queria fazer, que tinha tudo planejado?’. Essas coisas. Bem, nós, é claro, sabíamos o que queríamos desde os 13 anos e passamos nossas vidas em busca disso.

“Mas nos demos conta de que havia esse outro grupo de pessoas – entre gente que conhecíamos, amávamos e respeitávamos e com quem nos importávamos – também lutando para seguir seu propósito. Repito, muitas vezes minhas letras refletem as pessoas com quem me importo – quero que a voz delas esteja lá. Então ‘Mission’ é cantada em primeira pessoa, mas se trata de outro alguém.

“Assim, Geddy e eu tivemos essa conversa sobre nossos amigos que estavam passando por essa crise de meia-idade que havíamos evitado porque tínhamos uma missão. Tomei isso e coloquei nas palavras de alguém que gostaria de ter tido uma missão. E também comparo – ‘Tenha cuidado com o que deseja’. Há um verso que se conecta à ponte dessa música – ‘*We each pay a fabulous price for our visions of paradise*’ (‘Nós todos pagamos um alto preço por nossas visões do paraíso’) e ‘*If their lives were exotic and strange*’ (‘Se as vidas deles fossem exóticas e estranhas’)... Eu estava pensando no pintor Paul Gauguin, que passou a vida sofrendo daquele jeito para fazer o que fez. ‘Ah, puxa, eu gostaria de ser um pintor e me mudar para o Taiti’, e sabemos que não foi bem assim. Nunca é essa fantasia. É claro que *estamos* vivendo a fantasia de muitas pessoas, e me esforço para não tripudiar desnecessariamente. Mas minha vida não é fantasia alguma. É para valer. E minhas dores e batalhas e tristezas são reais. Não preciso fazer de conta de que se trata de outra coisa ou buscar compensações. E é por isso que até mesmo posso usar recursos ficcionais, como numa música igual à ‘Mission’”.

“Turn the Page” encontra a banda dando continuidade ao som pop rock furtivo, agitado e de frequências médias para altas desse disco – e do disco anterior – diferenciado graças ao baixo percussivo e ruidoso de Geddy e à guitarra acelerada de Alex tocada até sibilar.

Alex concorda que esses álbuns do final dos anos 1980 adotaram um timbre bem diferente daqueles rapidamente elaborados nos tempos de *power trio* puro. “Do ponto de vista da guitarra, meu som tinha mesmo mudado. Ficou muito mais potente e

reluzente. A razão disso, de novo, é que havia muito atrito entre todas aquelas coisas de teclado que estavam acontecendo e o lugar onde a guitarra se encaixaria. A parte principal do problema é que, quando gravamos aqueles álbuns, decidimos fazer os teclados antes das guitarras. E isso foi mera questão de agenda mais do que qualquer outra coisa. Era mais conveniente fazer os teclados dessa forma. Quando chegava a hora de fazer as guitarras, era difícil pensar onde elas se encaixariam, porque havia tanta coisa acontecendo ao mesmo tempo. Acho que com *Hold Your Fire* meio que chegamos ao pico e foi isso. A partir desse disco, fomos gradualmente reduzindo os teclados álbum após álbum.”

Neil concorda com a descrição de Alex do som da guitarra como “mais rijo”, embora com uma ressalva. “Foi a escolha dele para as guitarras e o som que ele adotaria na época, sabe? Não há ninguém para culpar aqui. E se você ouvir outras músicas do mesmo período, esse era o som de guitarra prevalente. Bandas como The Fixx e outras tinham esse som altamente comprimido. Processado, digamos assim, sons de guitarra processados. Era o que ele queria! Uma visão retrospectiva não tem muita utilidade. Com relação à bateria, sempre quis um som convencional ótimo, com a adição de todos aqueles efeitos eletrônicos. Mas tem sido uma busca linear para mim, obter um excelente som de bateria convencional.”

Com relação à letra de “Turn the Page”, Neil contou a Malcolm Dome que ela “expressa a seguinte atitude: quanto você se permite ser sensível? Se estiver assistindo ao noticiário ou lendo um jornal, quanto pode se permitir sentir? Quanto pode se deixar envolver com o mundo sem querer se matar imediatamente? Outro tema

recorrente e constante é tentar conciliar idealismo com a realidade pura e simples. Continuo uma pessoa idealista até hoje, às vezes para meu sofrimento. Fui crescendo dessa forma até o ponto em que a vida me desiludiu por completo de forma repentina. Eu a imaginava muito mais bondosa do que ela de fato é, e a dificuldade, a estupidez e a desumanidade de tudo realmente se voltou contra mim. Foi tremendamente dolorido, e muito difícil de encarar. Além disso, a linha divisória entre as ilusões juvenis e a subsequente perda disso com a idade me atrai. Há preços e recompensas por isso – você troca suas ilusões e inocências pela experiência e pelo modo como as coisas de fato são. Se resistir emocionalmente, trata-se de uma troca justa. Eu enfrentei essa mudança de uma maneira extrema, e muito desse disco atual enfrenta esse dilema.”

“Tai Shan” é uma canção da banda que lembra um diário de bordo, nesse caso sendo um tributo à China, admirando a vista de uma montanha sagrada a cujo topo se chega depois de subir sete mil degraus. Com suas flautas doces e o alaúde pipa de Alex, é tudo um pouco exagerado,

e o tipo de coisa que hoje seria acusada de apropriação cultural. Além disso, o clima budista recai entre vazio, desonesto e condescendente vindo de ateus praticantes e intolerantes e um vocalista judeu.

Uma nota técnica: Neil explicou a Deborah Parisi que ele incluiu na canção “um antigo tambor chinês que é muito frágil e valioso para cogitar usar ao vivo. Eu o levei para nosso estúdio de ensaios e fiz o sample. Tenho uma variedade de instrumentos musicais antigos – principalmente asiáticos e africanos – cujo único

modo de usar é por meio de samples. Portanto, permite essa liberdade, é o que mais gosto neles”.

“Não sou pioneiro nisso de forma alguma”, acrescenta sobre seu nível de conforto com a tecnologia mais recente em música. “Adotei a atitude da Rolls Royce de deixar outras pessoas serem as pioneiras, experimentarem, para só depois adotar a tecnologia – como a Rolls Royce usou a direção hidráulica da General Motors porque foram eles que criaram a melhor. Não é preciso ser pioneiro se outra pessoa já fez isso. É possível ficar atrás do líder e ter a vantagem da confiabilidade. Evita o aspecto fugaz de coisas como Syndrums, quando nos primórdios todo comercial de cerveja tinha esse som, e evita ter que se envergonhar de seu passado.

“Quando enfim me dei conta de que o sample digital tinha amadurecido e se tornado uma ferramenta que eu realmente queria ter, não pude mais resistir. Procurei Jim Burgess, da Saved by Technology, e disse: ‘Aqui está o que quero fazer, e aqui está o que não quero fazer’. Então ele recomendou um setup e trabalhou comigo para obter o equipamento e a biblioteca de samples a partir dos meus discos mais antigos. É bom ter alguém assim para orientar quanto ao caminho certo.”

Hold Your Fire termina 50 minutos depois de começar com o que parece uma versão mais bem-sucedida de “Tai Shan”. “High Water” é tribal, envolvente e até mesmo um pouco espiritual em sua letra. Trata da reação instintiva que temos com a água, seja na forma do oceano, dos rios caudalosos, da chuva torrencial, das chuvas redentoras, das enchentes, das nascentes nas montanhas, até mesmo das “fontes de mármore”.

Esparsa como é, há melodias fortes e até mesmo alguns novos (e melhores) sons de teclado. Uma ideia inédita aparece no final em adição ao tema unificado de 90% das faixas anteriores: compartilhamos uma ligação com a água porque muitas luas atrás a vida surgiu desse caldo efervescente e se arrastou pela terra – revelando ser a parte da equação que é nosso “lar”. Uma observação musical curiosa: os acordes que Alex toca no minuto 2:12 marcam um som que lembra “Bacchus Plateau”, remontando a *Caress of Steel*, que ficou lá atrás.

Então podemos considerar *Hold Your Fire* um sucesso? Pelo resto de toda a carreira do Rush, haverá um debate sobre esse período dos anos 1980 – que jamais vai mudar. Porém, a banda o defende com veemência e suas canções perduraram do disco para memórias vívidas lembradas com carinho pelos fãs.

“No final de *Hold Your Fire*, fiquei muito feliz com o disco”, reflete Peter Collins. “Nós o mixamos em Paris, e foi uma experiência muito agradável. Quando terminamos parecia maravilhoso. Meu único arrependimento depois foi o fato de que não alcançou disco de platina. Senti a responsabilidade pesar sobre mim e falei para Geddy como eu me sentia. Parecia que de alguma forma a culpa era minha, entende, porque foi o primeiro álbum da banda em muito tempo que não recebeu disco de platina. Do meu ponto de vista, por que não vendeu tão bem quanto *Power Windows*? Anos depois, quando tive essa conversa com Geddy, ele me falou: ‘Bem, esse álbum é adorado por muitos fãs do Rush. Não tem nada a ver com isso. Ninguém sabe o porquê’. Mas eu levei muito para o lado pessoal.

“E quando Geddy me chamou para produzir o disco seguinte, eu disse: ‘Geddy, vocês precisam de alguém que possa levá-los de volta ao disco de platina, ou seguir para o próximo nível. Sinto que os desapontei com esse álbum’. Ele não aceitou bem o que falei, mas era como eu me sentia. Achava que eles precisavam de alguém com ideias novas.

“Então, sim, eu basicamente me demiti. Porque na época eu tinha um afeto profundo por essa banda. Embora não pudesse me comparar

a um irmão, me sentia muito próximo deles, e tenho muito carinho pelos rapazes até os dias de hoje. Eu realmente queria o melhor para eles. Achava que seria melhor para a banda. Depois *Presto* também não chegou ao disco de platina, então pensei que não era minha culpa, e assim quando recebi o telefonema para trabalhar com eles de novo, lá estava eu.”

Outra prova de que a queda no sucesso da banda não era de fato culpa de Peter: quando ele se foi, o Rush não mudou o som significativamente por mais dois discos. “Acho que Geddy pode ter se dado conta disso mais tarde”, diz Peter, sobre a ideia eventual de trazer mais guitarras, em essência algumas tentativas descompromissadas, avançando gradativamente até *Counterparts* dois álbuns mais tarde. Quanto a essa parte, contudo, Collins reafirma que “uma das principais questões sonoras, é claro, era o grave e onde a voz se posicionaria na mixagem. Porque, vindo da minha experiência, eu queria mais voz, e às vezes era uma luta quando chegava a hora de mixar com relação ao lugar que a voz ocuparia. Pelo que lembro, foi realmente um dos únicos contratempos que tivemos. A questão dos teclados nunca foi um

problema grave para mim. Eu não era contra os teclados, nem precisava que estivessem no disco. Se era para ter teclados, só queria que o som deles fosse ótimo.”

Fechando o ciclo na época, e retomando um dos primeiros comentários de Peter sobre a banda, havia a questão da voz de Geddy. Collins fala sobre o que aconteceu no final de tudo, dizendo: “Bem, eu queria trazê-lo mais para um alcance mediano, menos agudo, mais em direção ao grave da extensão vocal dele. É sabido que muitos fãs do Rush me odeiam por causa disso. É claro que anos depois, quando trabalhei novamente com eles e tentei fazer Geddy cantar mais agudo, ele já tinha se acostumado a cantar num registro intermediário. Com a plenitude do tempo, agora percebo como aquele som era importante. Mas na época eu realmente não queria que ele cantasse daquela forma. Eu apenas não gostava. Desde então mudei minha opinião a respeito disso.”

Contudo, estava se tornando óbvio que mudanças precisavam ser feitas.

“Havia tensão”, admite Geddy quanto ao papel de Alex na banda. “Às vezes não era evidente. Às vezes era engolido. Sabe, ele parecia totalmente a favor das mudanças que estávamos fazendo, ele adora novos sons e adora tecnologia. Aquele cara é um verdadeiro tecnocrata. Guitarristas em geral são assim. E adora equipamento, adora tocar com ele. É como aquela velha piada sobre guitarristas: quando você está gravando um e diz para ele ‘Ficou ótimo’, ele retruca ‘Que bom, então vou fazer diferente’. Sabe, eles adoram se ocupar com besteiras.

“Ele não era contrário ao uso dos sintetizadores. Não ficava contra compartilhar o som. Acho que o que aconteceu foi que,

depois do álbum concluído, Alex parecia feliz com o resultado e seguiu o fluxo. Mas então, sabe, ele ia para casa, o disco ficaria por ali durante algum tempo, e então ele ouviria uma determinada parte em que o som dele foi deixado um pouco de lado para dar lugar aos teclados. Acho que foi só mais tarde que isso começou a deixá-lo incomodado. Talvez parecesse como se ele não tivesse dado sua opinião na época, por isso veio a frustração. Chegou a um ponto em que Alex começou a firmar posição e dizer que os teclados estavam dominando nosso som e deveríamos voltar atrás. Era o jeito dele de dizer que não gostava da forma como a guitarra tinha que lutar o tempo inteiro para ser ouvida.

“Portanto, foi justo. Sintetizadores e tecnologia... são divertidos e não são divertidos. Naquele período, tudo parecia novidade, era emocionante trazer esse som para dentro de uma banda que já estava na estrada havia um longo tempo. Nos forçava a seguir um rumo diferente. Não importava que som era, simplesmente nos despertava. Bom ou ruim, só o tempo dirá. Assim, 20 anos depois, olhamos para trás e ok, seguimos aquela direção porque começamos a experimentar com eletrônicos, e então pensamos: ‘Bem, não foi nosso melhor material... ou foi?’

“O lado ruim da eletrônica é que parece uma luta com uma enguia”, continua Lee. “O som chega a todo lugar. Assim que se começa a adicionar camadas de sons sintéticos, se extrai todo o ar do som, então é

sempre uma batalha. Foi quando começamos a trocar de produtores, quando começamos a procurar novos sons e novos modos de olhar para a música. Quero dizer, eu realmente me sinto satisfeito que tenhamos passado por tudo isso, porque resultou

numa música interessante em todos aqueles discos. Se você ouvir *Power Windows*, que para mim é o casamento mais perfeito entre guitarra e sintetizador de todos os álbuns que fizemos, era exatamente o que buscávamos: um uso mais angular dos sintetizadores, ainda com muito espaço para as guitarras brilharem. Mas meio que se tornou um assunto predominante por um tempo. E mesmo quando havia guitarra suficiente, Alex dizia: ‘Bem, é melhor você ter certeza de que haja espaço o bastante para a guitarra’. E isso era uma coisa perigosa, mas eu entendi.

“Dificultava nossa relação de trabalho, mas nunca levávamos isso para casa. Voltávamos e ficávamos nos engalfinhando, e às vezes era eu quem estava certo, às vezes era ele. E Neil era sempre a terceira parte objetiva sobre todas essas coisas. Há um produtor também, e é por isso que sempre temos um produtor. Porque precisamos desse árbitro, dessa pessoa a quem recorrer quando não se tem certeza. Ou quando você não tem certeza se seus próprios desejos estão se sobrepondo aos desejos da banda: ‘Estou impondo minha opinião?’. Porque às vezes, numa banda, a voz mais exaltada vence. Mas isso não significa que seja a voz correta. E se aprende como agir uns com os outros, como conseguir que sua vontade prevaleça.

“Quanto a mim, sei que consigo me impor, mas não tenho certeza de que eu esteja certo. Por isso quero ter um produtor para perguntar ‘Veja bem, estou maluco?’ ou ‘Esta coisa na qual estou insistindo é o que deveríamos estar fazendo aqui? Isso deixa a música melhor?’. Sempre faz parte do processo, essa coisa bilateral. Tem que haver algum tipo de discussão e tem que haver certa tensão, caso contrário a coisa toda estaria morta. As pessoas

têm essa imagem de nossa relação porque somos amigos e damos risada, falamos: ‘Não, depois de você’, ‘Faça como preferir’. Não é bem assim. Há vezes em que precisamos lutar por nossas ideias, e há vezes em que precisa ter uma discussão sobre o assunto para se certificar de que se está fazendo a coisa certa do jeito certo.”

“*Hold Your Fire* foi outro álbum sem grande popularidade, mas os fãs adoram esse disco, realmente adoram”, resume Neil. “Eu me incluo entre eles – amo esse álbum. Ainda tem um som excelente, e ainda há muita paixão naquele disco. Mas é um álbum estranho, e consigo entender por que as pessoas não o entendem; é como *Grace Under Pressure*, compreendo totalmente por que não é um disco para qualquer um. *Hold Your Fire* não é para qualquer um. *Power Windows* era, acho, muito mais aberto. Sim, extrovertido – é provável que essa seja a diferença. *Hold Your Fire* é um pouco introvertido, mesmo sonoramente por alguma razão. Embora tenhamos trabalhado com o mesmo coprodutor e as mesmas pessoas e tudo mais, havia uma diferença na personalidade deles, é interessante. Há provavelmente mil motivos de por que teve que ser assim. Mas nossos shows continuaram os mesmos. Os fãs compareciam porque sabiam que, mesmo não gostando tanto do último disco, ainda gostavam muito do disco anterior e dos nossos trabalhos mais antigos, por essa razão ainda vinham nos ver. Mantivemos nosso público e continuamos a aumentar nossas apresentações, o que ainda mais nestes tempos é a chave da nossa sobrevivência e provavelmente da sobrevivência de todos.”

CAPÍTULO 8. A SHOW OF HANDS

Com mais quatro álbuns de estúdio em mãos, era hora de fazer outro disco duplo ao vivo. *A Show of Hands* apresentaria basicamente material da turnê *Hold Your Fire*, mais duas datas de *Power Windows*, 31 de março e 1º de abril de 1986, na Meadowlands Arena em Nova Jersey, com as faixas “Witch Hunt” e “Mystic Rhythms”.

A campanha promocional de *Hold Your Fire* iniciou com o Rush mais uma vez promovendo pequenos artistas locais para abrir seus shows. Os rapazes tinham ouvido falar sobre Chalk Circle enquanto estavam compondo e gravando o último álbum nos estúdios McClear no centro de Toronto. Geddy e Neil tinham conversado sobre como era revigorante prestar atenção no que acontecia ao seu redor, sentir a pulsação de sua cidade depois de todas aquelas peregrinações pelos cenários rurais para criar as canções do Rush.

Após algumas datas na costa atlântica do Canadá, partiram para os Estados Unidos, tendo como banda de abertura o McAuley Schenker Group – o folclore do trio conta que Neil e Geddy pensaram em criar um projeto paralelo com o *blond bomber* Michael Schenker no começo dos anos 1980, mas isso nunca foi adiante. Quando questionado se ele tocou mesmo com Geddy e Neil, Michael conta: “Não, só conversamos

a respeito, e eles disseram que queriam fazer alguma coisa. Acho que estraguei tudo porque fiz uma piada e disse que Alex podia ser nosso garoto do café. Isso foi longe demais, não sei. Não consigo lembrar exatamente o que aconteceu ou por que não deu certo”.

Os shows da costa atlântica do Canadá foram resultado de uma petição que teve bastante divulgação na época para convencer o Rush a tocar lá. Sempre foi notoriamente difícil para as bandas fazer as contas fecharem nas apresentações nas províncias de Nova Escócia, Prince Edward Island, New Brunswick e Newfoundland. Mas Ray deu um jeito, e o Rush tocou em Moncton, New Brunswick, fez dois shows na Nova Escócia e mais duas datas no Memorial Stadium em St. John's, capital de Newfoundland e Labrador, de 29 de outubro a 4 de novembro de 1987, todas com abertura do Chalk Circle.

Em dezembro, excursionaram novamente com um antigo artista de sucesso, então em carreira solo: Tommy Shaw, do Styx, abriu para a banda até março de 1988. Depois disso, voltaram para o Canadá com a Chalk Circle. Três shows em janeiro e fevereiro de 1988 seriam gravados para serem aproveitados no novo álbum ao vivo. Três datas adicionais seriam gravadas em abril, todas em Birmingham, no Reino Unido, já que a banda seguiu para uma curta turnê europeia, fechada em 5 de maio na Alemanha com a abertura da Wishbone Ash. Birmingham seria registrada em filmes para o lançamento do vídeo platinado correspondente ao álbum.

A apresentação do Rush no palco era tão gigantesca quanto refinada neste ponto, mas ainda muito ligada ao estilo dos anos 1980.

“Howard realmente tinha aprimorado suas habilidades como diretor de iluminação”, lembra Lifeson falando do sr. Ungerleider, naquele momento já há 14 anos com a banda. “Tenho que dizer, o modo como ele vê as coisas é simplesmente inacreditável. Ele tem uma habilidade criativa incomparável. As cores são líquidas, a

aplicação da iluminação é dramática, única e emocionante. Eu já estive em outros shows que foram incríveis, mas há alguma coisa com relação ao estilo

dele e o modo como ele vê as coisas que merece todos os prêmios que Howard conquistou.

“Passamos muito tempo conversando sobre aspectos da produção. Quero dizer, obviamente, a iluminação é algo que ele traz à mesa, dá sugestões, e sempre tem uma ideia fixa de como quer mudar de uma turnê para outra, depois na turnê seguinte, e na outra também. Tentamos mantê-lo um pouco nos trilhos por causa do orçamento, ou ao menos nosso diretor de turnê, Liam Birt, tenta fazer isso. Howard tem uma ideia, e depois conversamos sobre outras questões singulares em que queremos basear o que estamos promovendo naquela turnê, que álbum será, ou em que ponto da turnê estaremos. E depois trabalhamos esses conceitos juntos. Em geral ele traz as coisas a partir de um ponto de vista técnico. Sempre proporciona esses momentos visuais realmente maravilhosos.

“E está ali desde 1974”, continua Lifeson. “Conhece nossa música tão bem quanto nós. Já ouviu essas canções o mesmo número de vezes que ouvimos. Então as conhece profundamente. E se você for até a mesa de controle para vê-lo trabalhando, vai observar que ele é muito dramático no modo como toca o painel de luzes como se fosse um instrumento musical. É muito, muito eficaz. E como técnico, é incrível, comanda o espetáculo. Não sei como ele faz isso, porque trabalhamos com pessoas diferentes todas as noites, operadores de iluminação diferentes, países diferentes.

Alguns deles sequer falam a mesma língua. É um verdadeiro desafio, e Howard sempre alcança um bom resultado.”

Sobre como Howard acabou ficando com a banda desde 1974 até este momento (na verdade, até o final), Alex diz: “Bem, nós nos amamos, só para início de conversa. Somos ótimos amigos. Sempre foi parte do modo como o Rush trabalha. Ficamos próximos da nossa equipe e nos tornamos amigos. E isso tem um impacto na forma como o show inteiro é montado e desmontado e como ele funciona, e como todos se sentem compelidos a fazer uma boa apresentação, seja no próprio posto ou no posto de outra pessoa. Sabe, se alguma coisa acontece na produção, todo mundo aparece lá para ajudar. E é algo maravilhoso para se testemunhar em nossos shows. Howard está lá desde o início. Somos como irmãos. Então eu não poderia imaginar as coisas de outra forma, de verdade. E ele é uma figuraça. É absolutamente o melhor contador de histórias que já conheci. Pode contar uma história de um jeito que você acaba chorando. E quase sempre ele conta histórias sobre coisas e situações das quais eu participei, e a narrativa é totalmente diferente do que de fato aconteceu. Mas quem se importa? São histórias fenomenais.

“No mundo da iluminação, as coisas mudam depressa. Há grandes turnês sendo colocadas na estrada com orçamento ilimitado. Eles compram as últimas novidades em equipamento, conseguem um pessoal excelente para trabalhar nesses shows e se tornam uma *extravaganza* visual. É necessário abrir caminho em meio a todas essas coisas. Acho que Howard tem uma boa noção de não querer competir com essas apresentações grandiosas, em vez disso busca fazer em outra escala alguma coisa que seja

emotiva, ou, veja bem, poderosa e profunda. Alguns dos movimentos dele são simplesmente impressionantes quando se assiste lá na frente. Quero dizer, eu não consigo assistir de verdade a muitos shows do Rush, mas durante os ensaios, quando a produção está completa, ele nos mostra algumas coisas em que está trabalhando. Ou se gravamos em vídeo, temos a chance de ver o tipo de ação que está acontecendo.”

“Eu adoro multimídia”, diz Howard, que obviamente já era uma parte significativa das apresentações ao vivo naquele ponto. “Para mim, quando estava na plateia assistindo ao Pink Floyd na juventude e via todo aquele deslumbre acontecendo, sabe, é muito bom que possamos entregar algo parecido. Ajuda a contar uma história. A primeira coisa que fiz com o Rush foi usar esses projetores Kodak S-AV e exibir a coruja de *Fly by Night*. Nós reproduzimos o bater das asas. Para mim, naquela época, foi ‘Uau! Olha para isso, podemos fazer as asas baterem’, e o público ficava louco quando fazíamos aquilo. Mas pensando lá atrás era um efeito bem simples. E tudo meio que se desenvolveu a partir daquilo.”

Howard oferece um vislumbre do que esteve envolvido à medida que o show evoluiu. Ele conta: “Os painéis de vídeo ainda não existiam, então usávamos muitos projetores. Depois usamos projetores de 35mm, e mais tarde, para aumentar a dimensão de tudo, criei um monstro que montamos com um amigo nosso de Toronto chamado Norm Stangl, que trabalhava para a empresa Nelvana Films na época. E fazíamos cópias de filmes em Nova York para desenvolver conteúdo, e eu pensei numa ideia bem maluca: vamos levar três projetores e três rolos de filme, e vamos interligá-los para criar um falso IMAX.

“E, na época, não me dei conta do pesadelo que estava criando para mim mesmo, porque os três rolos de filme tinham que ficar sincronizados. Todos os cantos eram delicados, cada fotograma precisa rodar, eles precisam ter o mesmo ponto inicial de modo que, quando a projeção edita o filme, não se perca o fio da meada. Mas, mais importante que tudo isso, nunca nos demos conta de que precisávamos de codificadores – um dispositivo acoplado no projetor que fazia cada um deles rodar na mesma velocidade. Descobrimos isso quando tudo estava saindo dos trilhos, e esse guru da projeção de Nova York nos disse: ‘Você precisa colocar codificadores nas suas máquinas’. Só depois finalmente alinhamos tudo e conseguimos fazer algumas projeções em *widescreen* muito boas.”

A banda sentiu que era necessária grandiosidade em seus shows por algumas razões. Primeiro, como qualquer trio pode dizer, o público requer distrações, para começar, porque se está olhando para apenas três caras. Como trio, eles se mantêm ocupados o tempo todo, então é difícil para os membros da banda fazerem qualquer outro tipo de interação. No caso do Rush, dois integrantes também tinham que tocar pedais de baixo.

“Eu simplesmente acho que se trata de uma questão de entretenimento”, acrescenta Howard. “Pouquíssimas pessoas faziam isso, e foi algo que adicionou outra dimensão. Tem uma música excelente tocando, então por que não contar a história por meio de elementos

visuais? O visual entrega uma mensagem. Eu sempre me lembro das imagens que vi quando o Pink Floyd tocou “One of These Days”, do álbum *Meddle*. Eles tinham um trecho calmo, uma

parte etérea, depois havia uma explosão antes de uma voz falar: ‘*One of these days I’m going to cut you into a million pieces*’ – ‘Um dia desses vou te cortar em milhões de pedaços’, e então as luzes de uma viatura policial acendiam e umas torres se erguiam no palco. Toda vez que eu ouvia essa música no rádio, era o que vinha à minha mente. Então acredito que os elementos visuais ajudam a recriar a experiência de uma apresentação ao vivo. Quando você ouve a canção no rádio e não está no show, em sua mente pode ver a imagem de que se lembra – é por isso que acho importante.”

Sobre *A Show of Hands*, Howard conta: “Foi como produzir um espetáculo no colégio e então o levar para a Broadway. Tínhamos a habilidade, o dinheiro e a equipe para dar conta de tudo. Não é fácil fazer um show multimídia. Você está lidando com animadores, atores, editores incríveis e o pessoal da criação, e com o Rush temos um cartel de cérebros. Geddy realmente se interessa pelos elementos visuais, seu irmão Allan é um dos cabeças das nossas produções, e Geddy, Alex e eu nos reunimos para fazer um brainstorm. Geddy tem muitas ideias incríveis e depois leva tudo para as produtoras de vídeo que contratamos, e eles têm a própria equipe que vai acrescentar mais elementos a essas ideias. Se torna uma colaboração.”

Assim como na produção dos discos, Geddy esteve profundamente envolvido na produção dos shows. “Eles todos se importam com a apresentação, mas Geddy em especial”, diz Ungerleider. “Ele está tocando a música, mas agora também controla o que está acontecendo por trás dela. É interessante e divertido. Olhamos para isso como um projeto divertido. Embora dê muito trabalho, é muito bom, porque quem tem a chance de sonhar

alguma coisa e tornar esse sonho realidade? Duas turnês atrás, eu estava no pátio de um chalé no norte de Ontário olhando os sinos dos ventos e disse: ‘Uau! Seria ótimo se esses sinos dos ventos fossem pixels de vídeo em LED’. E projetei minha estrutura de vídeo seguinte para ficar pendurada como sinos dos ventos. Então, assim surgem as ideias. Às vezes estou dirigindo meu carro no meio da noite e cruzo uma floresta onde a luz do luar atravessa a névoa, parece uma coisa de um filme de ficção científica. Aí tento recriar isso no palco, reproduzir o mesmo visual.

“Mas o legal de Geddy é que ele é um cara que arregança as mangas, porém respeita seu trabalho e dá liberdade para você fazer o que quiser. Nunca chega e diz: ‘Sabe, odiei isso’. Mas conversamos sobre tudo. Ele não fica controlando cada aspecto da produção, apenas sabe especificamente o que quer, mas sempre pede sua opinião. Não se pode esperar que todo mundo saiba tudo. Certa vez um fã veio até mim e disse: ‘Você deveria colocar essas luzes do fundo em azul, porque acho que ficaria melhor em azul, e agora você está usando vermelho, não acho que esteja dando certo’. Ouvi o que ele disse e fiquei pensando, certo, vou colocar azul. No dia seguinte, usei azul, dei uma conferida e falei: ‘É, gostei mais do azul, vou deixar assim’. Portanto, ouço os conselhos das pessoas, desde que não seja algo estúpido. Acho que quando se concede a alguém liberdade criativa, há confiança ali. A banda sempre me deu liberdade criativa para projetar a iluminação. Eles nunca me falaram: ‘Não, você não pode fazer isso, não pode fazer aquilo’. Bem, já me disseram ‘Não, você não pode gastar todo esse dinheiro’, mas nunca falaram que odiaram o que eu estava fazendo ou não acreditaram que poderia dar certo – confiavam em mim.”

Embora o trabalho de Ungerleider seja lidar com toda essa tecnologia na estrada, ele é franco ao lidar também com os integrantes da banda. Abordando a personalidade de cada um, Howard observa: “Alex é o cara mais generoso e simpático que você vai conhecer na vida. Não tem como ficar entediado com Alex por perto, ele é uma festa pronta para acontecer, digamos assim. E é um ótimo cara, se envolve com várias coisas e se interessa por várias coisas. Alex é Alex – é extrovertido e pronto para se divertir. Quero dizer, todos eles são assim. Quando Neil começa a fazer brincadeiras é aquele clássico cara engraçado para se ter por perto. Mas ele também é muito sério. E Geddy é muito sério porque sente a responsabilidade de manter todo mundo focado. Mas de vez em quando nos divertimos. Ged também se solta; todo mundo se solta, depende da ocasião. As pessoas pensam que você pega a estrada e fica fora de si, que todos os dias são uma festa. Não é verdade, porque nós todos estaríamos mortos se fosse assim.

“O segredo do Rush é a consistência”, afirma Howard. “Ótima composição, produções excelentes, uma equipe confiável que dá apoio. A máquina é bem engrenada – funciona sem sobressaltos. Sabe, a gente assume riscos há muitos anos, nunca se tem um single de sucesso *bona fide*... O Rush nunca foi um artista Top 40, mas foi bem-sucedido apesar de tudo. Todo mundo costumava dizer que essa banda nunca faria sucesso. Não há um hit, não atrai plateias mais comerciais. Em vez disso, conquistaram seguidores underground que são incríveis. É o que se conquista por se arriscar todos esses anos e nadar contra a corrente. Há três gerações sólidas de fãs que eu observo nos shows todas as noites. É incrível.

“Quantas bandas por aí ainda fazem isso? Não são muitas. Há um punhado de artistas verdadeiros. Quando se vai assistir a David Bowie ou Elton John, percebe-se que ali há talento. Você vê o Rush e percebe que há talento. Quando se consegue fazer os fãs virem aos shows, a propaganda é boca a boca, é por isso que ainda podem compor músicas espetaculares e seguir em frente. Realmente fico aborrecido quando ouço fãs dizendo: ‘Ah, quero só ouvir o material antigo’. Sim, você quer ouvir o material antigo, mas deveria ser grato que a banda está compondo material novo e seguindo em frente, oferecendo muito mais do que o material antigo. Quero dizer, sempre posso falar para alguém: ‘Por que você não sai por aí agindo como se tivesse 18 anos de idade mesmo que tenha 35? Vai lá e tenha as mesmas atitudes de quando tinha 18 – eu gostava mais de você naquela época’. Sabe, é assim que parece.”

Analisando mais a fundo o apelo único da banda, Howard comenta: “Talvez se possa chamá-los de banda cult, porque eles realmente têm essa base de fãs underground. É um público comercial? Talvez se torne isso. Mas acho que é mais um público cult hardcore. Muitas pessoas não saem por aí assoviando músicas do Rush. Elas realmente conhecem as canções e as letras.”

Geddy concorda com as declarações de Howard sobre como os dois trabalham juntos: “Sim, eu me envolvo bastante com a apresentação visual quanto aos filmes. Mas as luzes são de Howard, 99%. Posso dar uma opinião no final, mas confio cegamente nele com relação à iluminação e só me envolvo quando há uma questão de orçamento para resolver, porque ele sempre quer uma coisa com o custo nas alturas. Gosto de oferecer tudo o que Howard quiser, mas há outras pessoas que não querem que ele

tenha tudo o que quiser. Então preciso me colocar entre os livros de contabilidade e Howard para encontrar uma alternativa criativa de modo que sirva tanto para ele quanto para os contadores.

“Mas a parte divertida disso tudo para mim – e sempre foi uma diversão para mim – é a de filmes e animação. Sempre fui fascinado por filmes, sempre fui um grande fã de vídeo. Em certo momento da minha vida eu sonhava ser diretor de cinema. Abandonei isso há muito tempo, mas esse trabalho me traz muita satisfação porque consigo conviver com várias pessoas criativas, montar uma ótima equipe. Meu irmão me ajuda muito nesse sentido. Ele é um produtor talentoso e um ótimo caça-talentos. Há um número de pessoas com quem trabalhei ao longo dos anos, e continuamos descobrindo esses novos artistas e jovens animadores que são muito interessantes e dando a eles uma música para trabalharem. Tentamos encontrar diferentes abordagens, mais inovadoras, para se fazer os filmes exibidos no telão, e é tudo muito divertido. Você aprende muito e passa a conhecer animadores fabulosos e pessoas muito talentosas.”

Os shows são, obviamente, o local e o momento em que o Rush consegue de fato interagir com seus fãs.

“Desejo o melhor para os nossos fãs todos os dias”, conta Geddy. “Como grupo, são difíceis de analisar, porque são pessoas tão diferentes.

Temos esses fãs hardcore, os fãs das antigas que estão ali desde o início, e em geral são homens e muito intensos com relação à banda. Depois há essa nova leva de mulheres que estamos vendo, elas se sentem atraídas pelas letras, acho. Aí tem uns fãs que são muito jovens, todos jovens músicos, e ficam lá fazendo *air*

drumming. Portanto, há músicos lá em meio ao público e há também pessoas que realmente se sentem tocadas pelo sentimento de uma canção que trouxe algum impacto profundo em suas vidas, em seu otimismo. Se há alguma coisa que serve de conexão entre todos eles é que algo que o Rush fez musical ou liricamente impactou suas vidas de um modo otimista, e isso os deixa agradecidos de um jeito insano.

“Fico sempre estupefato quando um fã ergue um cartaz para agradecer. Acho que isso não está certo. Sou eu quem tem que dizer obrigado, você é que veio me ver, investiu sua vida numa coisa que eu faço. Ainda assim, são eles que dizem obrigado para mim. Essa é a coisa mais comum que os fãs me dizem. Sempre me deixa surpreso. Fico impressionado que estejam me agradecendo pelo que estamos fazendo. Quer dizer que ofereci a eles alguma coisa de que realmente precisavam ou que queriam de certa forma. Isso lhes traz algum conforto, talvez fuga, mas é uma coisa que tem sido interpretada como algo positivo em suas vidas.

“E também tenho muito apreço pelos nossos fãs, e não estou dizendo isso com segundas intenções. Todas as noites estou lá e não acredito que eles tenham vindo em número tão grande por nós. Fico mesmo comovido todas as noites. Faz com que eu queira fazer o melhor show possível. Não dá para me aprofundar nisso, porque leva a uma distorção sobre si mesmo. De certa forma, não é problema meu. A relação deles comigo é problema deles. Minha relação com eles é problema meu. E para refletir... Por exemplo, sei que há alguns caras em nossa empresa que entram nos chats e blogs, eu não consigo fazer isso. Sinto como se não fosse para mim.

Sinto como se estivesse ouvindo e violando a confidencialidade de uma conversa da qual eu não deveria fazer parte.”

“Ainda guardo essas lindas miniaturas de baixos que um fã fez para mim”, continua Geddy sobre sua relação com os fãs. “São réplicas exatas de dois dos meus baixos. Foi feito com tanto cuidado, estão dentro de uma pequena caixinha de vidro. Tenho comigo desde então, e está sempre sobre a minha escrivaninha. É um dos presentes mais delicados que um fã já me deu.

“Uma vez ganhei um anel que usei por mais de 20 anos. Uma fã se aproximou de mim no Edgewater Hotel, em Seattle. Foi talvez na nossa segunda turnê, e era uma moça, e não, eu não dormi com ela. Uma fã simplesmente veio até mim do nada e disse: ‘Quero que você fique com esse anel’. E era um anel pequeno com uma lira nele, sabe, aquele pequeno instrumento medieval. E achei a coisa mais fofa. De qualquer forma, coloquei no dedo, e não sei se achei que era um amuleto da sorte ou algum tipo de ícone ou totem, mas ficou comigo até que ano passado, por causa da gordura do meu dedo mindinho, tive que removê-lo. Ainda tenho a intenção de usá-lo pendurado ao redor do pescoço numa correntinha. Não faço ideia nem do nome daquela pessoa.”

Os fãs são realmente muito dedicados. Chegaram até mesmo a criar a RushCon.

“Bem, Kiss, Star Trek e Rush – essas são as convenções, certo?”, analisa Geddy. “Não sei, não consigo nem imaginar isso. É uma coisa impressionante. Não sei como a ideia surgiu entre eles. Havia uma revista na Inglaterra chamada *The Spirit of Rush*. Falavam de todos os tipos de coisa, e toda vez que íamos à Inglaterra, nos mandavam cópias da revista. Acho que o cara que a

criou já faleceu – era um sujeito muito legal. Eles usavam a revista como um meio de reunir toda essa gente que pensava igual, e então conversavam sobre música, outras bandas e outras coisas que talvez essas pessoas pudessem gostar. Era como uma comunhão. Acho que agora a internet tornou a revista obsoleta, mas era um modo de reunir uma comunidade.”

The Spirit of Rush foi publicada pela primeira vez no verão de 1987 e teve 64 edições, encerrando as atividades na primavera de 2003. Seu fundador, Mick Burnett, morreu de ataque cardíaco em julho de 2002. A banda enviou flores para o funeral dele.

“Remonta àquela sensação de conforto”, continua Lee, “oferecia algum otimismo numa época de suas vidas em que precisavam disso. Todo mundo precisa disso, e se busca onde se pode encontrar. Seja de seus amigos, de sua família, dos livros que lê, dos filmes. Quero dizer, os filmes sempre tiveram uma forte influência em mim. Acho que para esses fãs, nossa música causa o mesmo impacto. Acredito que, se fosse um poema, seria menos eficaz, mas no ambiente certo, e se o trabalho for feito adequadamente para construir uma música que combine com as letras de Neil, como consequência estaremos passando essa mensagem de um modo mais emotivo.

“Tem uma revista – acho que se chama *Paste* ou algo assim – que falou sobre uma Geddycorn, uma criatura mítica, quase sempre feminina, que vai ao show do Rush e canta todas as letras, sem um namorado por perto. E eu estava contando uma história de quando vi um cara segurando um cartaz em que dizia: ‘Minha esposa é uma Geddycorn, e ela não usa protetores de ouvido’, e eu achei

sensacional. Mas essa é uma nova tendência agora, temos mais e mais Geddycorns na plateia.”

De volta aos trabalhos em 1989 e *A Show of Hands*. “Nossas produções se tornaram incrivelmente complicadas nesse ponto”, explica Geddy, reiterando a intensa dependência da banda com relação à tecnologia, o que pode ser ouvido nesse álbum ao vivo.

“Foi o começo de anos terríveis para mim. Começamos a usar bancos de samplers e sequenciadores para tentar reproduzir todas as coisas que havíamos colocado nos discos. Havia álbuns em que talvez a maior diferença fosse uma guitarra extra numa canção ou um pouco de teclado aqui e ali, e agora havia também orquestra e coro. Como se entra num palco e se reproduz tudo isso? Tocar a canção de repente sem a presença de orquestra e coro? Assim tivemos que pensar num modo de fazer todas essas coisas. E o único jeito de se fazer isso era acrescentar esses sequenciadores e samplers. E naquela época não eram como são

hoje. Agora se pode ter em mãos um conjunto de teclas e tocar a canção inteira – é ilimitado. Naqueles dias havia apenas certa quantidade de tempo de sample por dispositivo.

“Para evitar ter que tocar com o click e simplesmente automatizar a coisa toda – não queríamos fazer isso, queríamos que fosse uma performance –, tínhamos essas sequências delegadas para cada nota ou cada acorde da música, então, para tocar ao vivo como uma banda tocaria, eu precisaria tocar no tempo certo. Isso significava tocar os pedais de baixo para manter o grave ali sem tocar o baixo numa parte particular da música e disparar tanto o padrão de acorde ou a sequência, o que fosse necessário. Em muitas dessas canções, havia várias camadas, então se estiver

tocando um trecho de cordas, também está adicionando um pouco de acentuação na outra extremidade. Era muito complexo e exigia muita tecnologia e que tivéssemos alguém fora do palco carregando uma unidade de sequenciadores e samples separados para cada canção.”

“Tivemos que projetar um sistema a prova de falhas”, continua Ged. “O que aconteceria se um sampler falhasse? É tecnologia eletrônica, é muito falha. Naquele estágio, a tecnologia de computadores também era muito bugada. Então projetamos esse sistema que era literalmente duplicado. Cada música era carregada duas vezes, e tínhamos um interruptor gigante para que, se uma das unidades de sequenciadores falhasse, Tony Geranios, que cuidava dos teclados, poderia acioná-lo e ligar no mesmo instante a outra unidade de sample. Era coisa demais para eu ter que lidar sozinho, então dividimos uma parte com Alex de modo que ele disparasse algumas coisas. E depois passamos uma parte até mesmo para Neil, já que ele estava usando a bateria eletrônica, embora tivesse os próprios problemas com samples lá atrás. Às vezes havia um sample extra que nenhum de nós podia disparar, então o passávamos para Neil, e o troço acabava se tornando problema dele [risos]. Então estávamos realmente enrolados com esses arranjos complexos de teclados.”

A versão em vídeo de *A Show of Hands* (VHS e Laser Disc, com o DVD lançado em 2006) incluiria faixas que não faziam parte do LP duplo ou do CD, para citar “Prime Mover”, “Territories”, “The Spirit of Radio”, “Tom Sawyer” e o medley de “2112”/“La Villa Strangiato”/“In the Mood” usado como bis. “Lock and Key” apareceu nas primeiras edições do Laser Disc lançado nos Estados Unidos.

“*A Show of Hands* para mim é um álbum muito bom”, diz Geddy, apesar dos desafios criados pelos computadores. “Aquele estilo de gravar um disco ao vivo, basicamente tomando um punhado de shows e escolhendo o melhor material que havia sido registrado, é uma boa amostra desse tipo de álbum. Em termos de produção, acho que a maior parte ficou comigo e com Paul Northfield.”

É possível ouvir a música de desenho animado (incluindo “Three Blind Mice”) antes da entrada panorâmica de “The Big Money”, que fecha de modo menos grandioso, usando o riff heavy metal de “Earache My Eye”, de Cheech & Chong. Fazendo jus ao preço, o disco contém apenas duas faixas da era pré-*Signals*, “Closer to the Heart” (incluída por causa de seu final explosivo e apoteótico) e a faixa obscura de *Moving Pictures*, “Witch Hunt”, que aparece num álbum ao vivo pela primeira vez. O solo de bateria de Neil, que passou a ser chamado de “The Rhythm Method” na turnê *Hold Your Fire*, não estava previsto para entrar no disco, mas acabou entrando no final, mesmo que de forma abreviada, com os cortes feitos pelo próprio Neil Peart.

Embora Geddy estivesse envolvido em quase todos os aspectos da banda e turnê, ele teria ficado maluco se não houvesse alguma coisa não relacionada ao rock para manter a sanidade na estrada. Questionador como ele é – como os três são na verdade –, mergulhar num hobby foi algo que surgiu naturalmente.

“O beisebol se tornou um meio para eu me distrair durante a turnê”, explica Lee. “Eu acordava ao meio-dia depois de ir para a cama às quatro ou cinco da madrugada, pedia meu café da manhã, depois de discutir com a pessoa do serviço de quarto sobre por que

eles ainda deveriam servir café à uma da tarde. Eu ligava a televisão enquanto tomava meu café e, naquela hora, não havia nada passando a não ser novelas – e os jogos do Chicago Cubs. Assim, eu costumava procurar os jogos deles para assistir durante o café da manhã todos os dias.

“E quanto mais assistia, mais eu ficava ligado. Sempre tive um carinho pelo Chicago Cubs por essa razão, mesmo torcendo para o meu time local. Acho que era final dos anos 1970, começo dos anos 1980. E tão logo voltei para casa depois daquela turnê, comprei ingressos para assistir ao Toronto Blue Jays e me tornei um fanático por beisebol. Acabou se transformando numa maneira de manter minha cabeça longe do que eu estava fazendo, longe de toda aquela seriedade. Sabe, você pode se levar a acreditar que o que está fazendo é tão importante a ponto de se tornar uma criatura desagradável. Não gosto de fazer isso. Não quero que pensem que o que faço é muitíssimo importante. Sou só um músico. Prefiro muito mais ficar animado com outras coisas. É um mecanismo de sobrevivência para mim. Por isso o beisebol é ótimo, e agora que sou maluco por beisebol Rotisserie e liga fantasia, a coisa não termina nunca e é maravilhoso. Então posso me esconder numa sala cheia de gente e escapar de qualquer coisa que a banda tenha que fazer só pensando no meu time da liga fantasia.

“Quanto mais hobbies se tem, acredito, mais interessante se torna a vida. Também passei a me interessar por arte e fotografia. Vinho é um troço interessante; é interessante saber como é feito, é interessante aprender de onde ele vem. No momento estou mais interessado em vinhos europeus, principalmente franceses, e isso me faz passar os verões no exterior com mais frequência, levo a

família e passamos o verão no sul da França sempre que posso e também investigo outras partes do mundo. Isso me agrada, e agrada minha esposa. Ela adora viajar, eu amo viajar, e gosto que meus filhos viajem bastante porque quero que sintam que podem viver em qualquer parte do mundo. Acho que amo tudo que minha coleção de vinhos tem me proporcionado mais do que o vinho em si. Aprendi muito sobre diversos lugares, conheci pessoas maravilhosas, e é isso que a paixão significa.

“E a arte se estende ao infinito. Quero dizer, nunca se aprende o suficiente ou se cansa dela. Acho que meu desejo mais secreto é querer me expressar dessa forma mais do que com música, acho que esse é meu segredo mais profundo. Porque é algo solitário, e eu realmente admiro um artista solo. Acho que é maravilhoso. E tenho certeza de que, se conversar com um artista solo, ele vai dizer o exato oposto. Mas amo o fato de que não se precisa ter qualquer parceiro – estúdio, comitê, gerente de produção – para fazer o que precisa ser feito. Só é necessário luz disponível e sua tecnologia, as tintas. É uma fantasia. Nós sempre queremos ser outra pessoa, acredito. Não conheci ninguém que tenha ficado tão satisfeito consigo mesmo que não tenha imaginado ser outra coisa – eu sempre faço isso.”

E Geddy tem outros sonhos para acrescentar a essa lista. “Eu queria ser arremessador na liga principal de beisebol por uns dois anos”, diz. “Eu fantasiava sobre isso, mas nunca vai acontecer. O beisebol é muito interessante, há tantos jogos dentro de um único jogo. Adoro o fato de que seja um esporte do século 18. É por isso que as pessoas não conseguem assistir agora, porque é um completo anacronismo. Quero dizer, está fora de sua época, não faz

sentido ser jogado no século 21. Mas é o que eu adoro a respeito desse esporte. Adoro que nenhum jogo seja igual ao outro, e amo o que acontece entre o arremessador e o apanhador, amo todo aquele jogo de enganar o rebatedor. Adoro o fato de que todos eles estejam o tempo inteiro tentando captar os sinais uns dos outros. Adoro que haja um alinhamento defensivo diferente para cada arremesso e que cada jogador dentro do campo esteja pensando no que fazer quando a bola chegar até ele.

“Mas ainda assim é algo orquestrado e tudo funciona num grande time, é um lindo balé atlético. É simplesmente uma fascinação interminável para mim e para todo esse meu lado que adora números. O beisebol é um ótimo jogo para quem curte números – é repleto de números absurdos. Além disso, adoro colecionar coisas e amo descobrir novidades nos meus variados hobbies. E a liga fantasia de beisebol é assim, encontrar um jogador em quem ninguém mais reparou, encontrar uma fotografia num leilão que ninguém mais encontrou, descobrir um diamante bruto.”

CAPÍTULO 9. PRESTO

Penso que devam saber pelos registros, mas 1988 foi um ano de transição para o Rush, simbolizado por seu rompimento com a Mercury Records. Amplamente anunciado, com controle considerável, dada sua situação única com o próprio selo em casa, a Anthem Records, mesmo assim a banda tinha compromissos e prazos a cumprir quando se tratava de sua situação nos Estados Unidos. Sentindo que a Mercury não estava mais se esforçando por eles, Ray e o Rush romperam com a gravadora e foram em busca da Atlantic. O álbum ao vivo e o negócio encaminhado permitiram que a banda conseguisse tirar uma folga inédita de seis meses de duração enquanto planejavam o próximo conjunto de músicas e um som que combinasse com elas. Tinham na verdade terminado o disco antes de assinar o contrato com Doug Morris, da Atlantic, que havia anos queria assinar o Rush. Ele não iria deixá-los escapar sem um acordo atraente.

“Estávamos mudando maravilhosamente, e eu escolho a palavra com cuidado”, reflete Neil, sobre a criação do que se tornaria *Presto*. “Foi uma década incrível para nós, com todas as mudanças pelas quais passamos, e depois mudamos de novo quando chegamos aos anos 1990 com *Presto*. É mesmo um tipo de disco diferente, e é aquele que nós todos gostaríamos de refazer, porque achamos que não atingimos todo o potencial que ele tinha.

“Há uma distinção curiosa entre nós e o modo como pensamos sobre o trabalho. Sou muito mais afeito à gratificação instantânea – minha parte favorita da gravação são as demos. Trabalhamos nas

letras, avançando e retrocedendo, os outros caras sugerem coisas, e fico todo animado com isso porque significa que eles gostaram o suficiente do material a ponto de dar ideias. Então trabalho nas letras um pouco mais, a canção se desenvolve e só depois disso vou para a bateria. Então um dia você ouve uma música nova da banda pela primeira vez e isso, para mim, é o final do processo. O resto tem a ver apenas com torná-la verdadeira, torná-la real.

“Já Geddy se refere à mixagem, o último procedimento para se fazer um álbum, o mix final, como o fim da esperança. Porque ele fica o tempo todo pensando ‘Ah, isso pode ficar melhor’. Há essa luta constante, e não tem como saber naquela hora. Estamos sempre fazendo nosso melhor. Sempre somos completamente sinceros, fazendo o melhor disco que podemos, com todas as influências e todo nosso progresso ao longo do caminho, tudo que aprendemos e tudo o que queremos fazer, nossas ambições. Isso é permanente. Mas não se pode prever o resultado de alguma coisa que você sabe que é transitória, como uma época ou uma música. *Presto* foi bizarro.”

Depois de dois discos com Peter Collins, o Rush mudaria as coisas novamente com relação à produção. Sentindo um forte ímpeto para se autoproduzir, mesmo assim decidiram que ter uma opinião de fora seria válido. E nesse papel estaria outro homem inglês – todo produtor do Rush até esse momento foi inglês –, Rupert Hine. Bastante progressivo em seus (obscuros) créditos ao longo dos anos 1970, Hine trabalhou com artistas como Howard Jones, Thompson Twins, Bob Geldof e The Fixx nos anos 1980, junto com a Saga, uma banda “baby Rush”, em dois dos principais

discos deles. Sua última colaboração antes do Rush foi com Stevie Nicks no disco *The Other Side of the Mirror*.

A banda tinha uma história com o produtor, ele era o nome que queriam para produzir *Grace Under Pressure*. “Isso é verdade”, inicia

Hine. “Não fazia sentido que eles quisessem alguém como eu, que estava fazendo discos de synth pop na época. Não que fosse um pensamento consciente para mim, mas Thompson Twins, Howard Jones, The Fixx... eram todas bandas de eletropop. Eu realmente não via uma conexão. Portanto era um convite incompreensível para mim. Quero dizer, eu estava bastante ocupado na época, então não me manifestei até muito tempo depois. O convite surgiu por meio da gravadora e dos empresários. Não foi um pedido muito direto. Descobri mais tarde, é claro, por que pediram por mim, mas eu não sabia na época.”

Acontece que, como Hine explica, o Rush queria alguém com um “background diferente. E eu não estava de fato no nível deles. Não tinha me dado conta de que já haviam transgredido do óbvio rock pesado para essa coisa nova. Quando parei e realmente prestei atenção, percebi que pareciam mais o Police do que uma banda de heavy metal. Pensei: ‘Meu Deus, não é nada do que eu esperava do Rush’. Mas isso foi um pouco mais tarde, depois que me chamaram a primeira vez, talvez um ou dois anos depois.”

Para surpresa de Rupert, parte da ligação foi seu trabalho solo: “Teve mais a ver com Neil, que gostava dos meus álbuns solo do que dos meus trabalhos como produtor, o que era a última coisa que eu achava que pudesse ser verdade. Meus álbuns tiveram um sucesso modesto no norte da Europa, e em certa medida na

Inglaterra, um pouco no Canadá, mas zero nos Estados Unidos. Não imaginava que ele sequer soubesse que eu havia feito um disco sozinho. Foi interessante quando descobri mais tarde que essa era a conexão que ele tinha feito. Neil pensou: ‘Bem, se Rupert consegue fazer esses discos, compor esse tipo de música, fazer esse tipo de arranjo e tocar quase tudo sozinho, é o tipo de influência que eu gostaria de ver agindo dentro da máquina Rush’.”

Com Hine a bordo, ou pelo menos disposto a se entreter atuando junto à banda, era hora de arregaçar as mangas e começar os trabalhos.

“Fui convidado para ir até um local de ensaios que ficava a uma hora, uma hora e meia de Toronto. Era basicamente um estúdio, mas

eles tratavam o local como uma sala de ensaios e podiam se hospedar lá se quisessem. Era divertido, percebi mais tarde que se tratava do *modus operandi* do Rush – você se muda para um lugar e toma posse do local, ficando livre para circular por lá sem restrições de tempo. Mas era ostensivamente um espaço para ensaiar.

“Num primeiro momento, meu ímpeto era dizer sim, mas achei que deveria ao menos me atualizar a respeito do que esperavam fazer com o álbum, conversar com eles e ouvir as músicas. Como sempre falo, não posso dizer sim baseado na sua história. Só posso dizer sim com base no que se espera fazer agora. E muitos grandes artistas acham isso praticamente um insulto. Eles pensam: ‘Olha, estou apenas pedindo que faça meu próximo disco – vamos descobrir do que se trata mais tarde’. E se eu não gostasse das músicas? Que sentido haveria em me sentar ali para gravar e fazer os arranjos de canções de que não gosto?

“Lembro com clareza o primeiro dia em que o Rush tocou para mim. Lá estava essa banda extraordinária tocando suas músicas, já arranjadas de forma brilhante e com muitos detalhes, naquele estilo de detalhamento típico deles, e lá estava eu ouvindo tudo. Normalmente seriam rascunhos de canções, algumas talvez já finalizadas, mas com pouco ou quase nenhum detalhe naquele momento, isso em geral vinha depois. Mas tudo pareceu praticamente pronto. E eles me disseram: ‘O que você achou disso?’. E eu respondi: ‘Bem, excelente, parece o Rush. O que querem que eu faça?’.

“Eu estava acostumado a fazer arranjos de discos nos quais já estava trabalhando há bastante tempo, e às vezes, como aconteceu com os álbuns de Tina Turner, também era responsável pela composição das músicas. Quase sempre eu trabalhava com artistas/compositores, mas eles nunca apareciam tão prontos no estúdio. Então falei: ‘Não tenho certeza. Parece que querem um cara aqui que basicamente cuide do som. Como vou ajustar canções do Rush? As canções de vocês são o que são – é por isso que as pessoas as adoram. Eu me sentiria forçado a fazer mudanças para tornar minha presença válida de alguma forma’.

“Nós ouvimos as músicas e conversamos sobre essas coisas. E então Neil me lembrou do tipo de tons envolventes e das características e qualidades dos meus próprios álbuns, a trilogia que fiz para a A&M Records entre 1980 e 1983; ele gostava particularmente daquele trabalho. E percebi que ia muito além de apenas comentar sobre arranjos, detalhamento, canções e texto. Seria algo mais conceitual. É claro que isso era muito mais

interessante para mim também. A coisa toda conceitual, sabe, com certeza começa com Neil.”

O que intrigou Rupert foi o casamento entre o passado do Rush e o que então era moderno na indústria. “Eu não tinha percebido que eles haviam progredido a partir do rock pesado, que não era um gênero pelo qual me interessava. Não os via, de verdade, nesse sentido. Ainda assim, é claro, são brilhantes e absolutamente o epicentro do rock progressivo. Para mim, era fascinante a ideia de fazer no final dos anos 1980 alguma coisa que fosse rock progressivo na teoria e ainda assim fosse voltada ao pop. Como alguém poderia fazer algo que parecesse contemporâneo sem perder a essência do que o Rush é?”

Rupert se deu conta de que a banda queria trabalhar num nível de alto conceito, e estavam interessados no que ele, como artista, poderia trazer ao grupo. Hine afirma: “Acho que primeiramente se trata de um conceito de Neil, embora os três possam operar como um único organismo de qualquer maneira, de verdade. Muito do pensamento de Neil inflama os outros a pensar nessa mesma linha, e então eles vão contribuindo. Não era como se estivessem pedindo que eu entrasse e fizesse um som de Rupert Hine, ou seja lá o que pudesse ser. Nunca tive essa impressão. Era mais como ‘Vamos acrescentar esse ingrediente à mistura e ver o que acontece’. E como sabiam que eu também era compositor, alguém que tinha feito, até aquele momento, sete ou oito álbuns como artista, gostavam da ideia de colocar alguém como eu na mistura, que também pudesse realmente mergulhar nos aspectos mais importantes de notação e arranjo, se fosse necessário, e que

poderia ao menos comentar sobre isso e ter propriedade no que estava falando.”

E quanto à impressão de Rupert sobre os rapazes? Ele observa: “São músicos impressionantes – não há dúvida quanto a isso. Não acho que eu tenha algum dia produzido um disco com qualquer outra banda – acredite ou não, até mesmo as bandas punk com que trabalhei – que não tenha citado pelo menos um membro do Rush como seu Top 3 melhores músicos do planeta. Não uma única banda, mas todas, de qualquer gênero musical e tão diferentes umas das outras quanto se possa imaginar. De longe o mais citado é sempre Neil – ele parece ser considerado o melhor baterista do mundo. É claro, há milhões de tipos de melhores bateristas, mas o nível técnico que ele alcançou é impressionante. Não creio que poderia encontrar outro músico que pudesse equiparar as habilidades extraordinárias de Neil Peart como baterista. É quase mágico.

“Então ali estava eu no décimo terceiro álbum deles, e tanto Alex quanto Geddy ainda se referiam a Peart como o novato. Vira e mexe eles se viravam para Neil e diziam: ‘E aí, o que o novato achou?’. Peart só não tocou em um único álbum da banda, certo? Quando o segundo disco foi lançado, o grupo era esse e assim foi desde então, mas os outros dois ainda se referem a ele como o novato. Então há essa brincadeira amável, essa tiração de sarro que só é possível quando existe amor verdadeiro uns pelos outros.

“E Geddy sempre teve essa visão bem ampla quanto à criatividade, é uma mente bem instruída, fomentada por muitas leituras, criativa. É um imenso prazer conversar com ele, particularmente sobre filmes e esse lado de sua paixão criativa. Alex

sempre foi tranquilo, divertido, parceiro, sabe, responsivo aos outros. Ficava mesmo saltitando entre os dois, e isso se tornou uma questão para eu lidar, porque percebi que, às vezes, na música, era exatamente o que estava acontecendo. De alguma forma ele ficava sendo atirado de um lado para o outro entre Neil e Geddy – eles meio que jogavam com Alex. E eu quis abordar isso.”

Rupert explica melhor o que quer dizer aqui, afirmando que todo mundo parece ter sempre uma opinião sobre como o guitarrista deveria tocar: “Isso se tornou um problema. Quase fiquei sem fôlego, só para começar, na primeira vez que presenciei isso, vendo como a guitarra era meio que fabricada pelos três. Penso que, quando se trata de solos e outras coisas, isso deveria ser muito mais uma expressão individual. Penso que o solo é uma coisa que deveria simplesmente surgir no momento. E não era assim. Passava de mão em mão, e todo mundo opinava sobre ele. Alex estava incluído, mas parecia que todos estavam fazendo o solo de guitarra ao mesmo tempo. Aquilo me deixou frustrado, quero dizer, senti frustração por ele enquanto músico e pensei em quantos anos ou há quantos álbuns isso vinha acontecendo. Fiquei me questionando o que Alex tocava se pudesse ser deixado em paz. Talvez esteja fazendo parecer que as coisas eram mais radicais do que foram de fato, mas essa era a impressão que eu tinha.”

Hine sentiu que Alex também estava frustrado com a situação, mas que nunca falava abertamente sobre o assunto. “Acho que a razão por não termos falado sobre isso é que não foi necessário. Eu elaborei esse pequeno artifício, essa pequena manobra. Alex tinha uma mesa de oito canais dentro do quarto dele no estúdio em que estávamos gravando, em Morin Heights, no Canadá. E ele ensaiava

suas ideias e criava as partes da guitarra literalmente dentro do quarto, mesmo quando estávamos no estúdio. E então as tocava para os outros, e todo mundo meio que mergulhava nelas e começava a separar uma a uma.

“Certa vez”, continua Hine, “pedi a ele com antecedência: ‘Se fizer alguma coisa para aquele solo, pode tocar para mim de manhã?’. Tentei não parecer incisivo demais. Então ele tocou para mim. Tinha esse mix bruto, num canal estéreo, e Alex tinha gravado essas ideias para um solo de guitarra que eram realmente excelentes, eram fantásticas, bem autorais. Levei o material para nossa mesa multicanal principal, copiei tudo na íntegra. Acho que talvez tenhamos feito alguma edição em dois solos, mas não ficamos selecionando partes, foram copiados de modo integral. Eu os inseri na faixa e depois guardei tudo, e continuamos com o trabalho quando o resto da banda chegou.

“Então, na vez seguinte que ouvimos aquela faixa de novo, com todos presentes, apareceu esse solo de guitarra que Alex tinha feito apa-

rentemente de forma invisível. Eu disse: ‘Ah, isso faz pouco tempo, foi uma coisa que Alex fez e eu achei que ficou ótimo, quis usar o que ele gravou no quarto’. Dava para ver os outros dois pensando: ‘Hum, o que ele gravou no quarto? Mas em termos de qualidade era apenas uma mesa pequena esquisita – temos que refazer’. E eu falei: ‘Acho que o som ficou fantástico assim mesmo’. E os dois concordaram, e foi assim que nasceu uma nova metodologia.

“Dali em diante, pedia a Alex para fazer todas as partes que envolviam livre instrumentação, livre expressão, no quarto dele. Às

vezes, regravávamos alguma coisa, mas tudo ficou bem claro. No que dizia respeito a solos, geralmente usávamos os que ele gravava sozinho, sem qualquer interferência. E os outros caras não tiveram qualquer problema com isso. Demorou um pouquinho, mas eles se renderam: também adoraram as partes de guitarra.”

E depois havia ainda os vocais de Geddy, outra área em que Rupert desejava ter um impacto.

“Em *Roll the Bones*, Geddy tinha começado a incluir a ideia de cantar de forma bem mais grave, e acho que há muitas canções em ambos os álbuns que são lindamente únicas no universo do Rush porque podemos escutar Geddy, o homem – e ele é um homem interessante –, se pode ouvir isso na voz dele. Podemos escutar o texto de Neil com mais clareza. O texto meio que se declara em vez de termos que decifrá-lo por causa da voz muito aguda e estridente – não é de fato possível entender as palavras naquele registro.

“Outra coisa eram os teclados, ou a falta deles. Um terceiro e importante elemento foi o fato de que eles quiseram me agendar por um ano, ou 15 meses, para fazer o primeiro álbum. Eu disse que nunca tinha passado mais do que três meses fazendo um disco, nunca, com ninguém, e isso incluía álbuns multiplatinados. ‘Bem, nós não trabalhamos assim. Temos um ritmo peculiar do Rush.’ E depois de conversarmos bastante, concordamos em agendar seis meses, que para eles parecia um punhado de dias. Quero dizer, estavam em pânico total, dizendo: ‘Mas não marque nada logo depois desses seis meses. Podemos ter uma margem de segurança?’.

“No final, fizemos o álbum em pouco mais de quatro meses, o que foi um choque para eles. Acharam um grande avanço. Enfim,

realmente gostaram de não ter que conviver com esse disco pelo tradicional prazo de um ano. No segundo álbum, só para concluir essa linha de pensamento, disseram: ‘Bem, não queremos fazer em apenas quatro meses’... e acabaram fazendo em três meses – *Roll the Bones* foi concluído em três meses.”

Quando questionado sobre o que iria fazer musicalmente se tratando de *Presto* e em particular a respeito da contratação de Hine, Geddy conta: “Uma das razões pelas quais quis trabalhar com Rupert foi que ele era um ótimo produtor de cantores, de vocalistas. E isso me atraiu bastante, trabalhar para desenvolver e melhorar as diferentes maneiras de usar minha voz. Os projetos aos quais ele está ligado são sempre fortes melodicamente, e achei que isso era algo bom para nós. Com certeza combinava com meus interesses como compositor – é sempre meu interesse primordial, esse lado melódico das coisas. Para mim, individualmente, separado da banda, essa foi uma das grandes motivações para convidá-lo. Falando do álbum, do meu ponto de vista, houve muita experimentação em composição, de melodias no geral, de melodias para o refrão, e foi excelente trabalhar com ele a partir dessa perspectiva, aprendi muito. Do ponto de vista dos arranjos, tentávamos aperfeiçoar a ideia do quanto conseguiríamos realizar num tempo curto, cinco minutos, seis minutos, em vez de dez ou 20. E acho que a melodia foi a chave para isso.”

Especificamente quanto à transição de Peter Collins para Rupert Hine, Geddy observa: “Bom, foi interessante. Achei que trabalhar com Peter foi muito, muito gratificante. E Rupert é suspeito, sempre, porque quase trabalhamos juntos tantas vezes no passado que foi uma escolha natural. Não tenho certeza se consigo

me lembrar exatamente de qual foi minha motivação e qual era a visão da banda para esse álbum na

época. Mas com certeza havia um forte desejo de nos concentrarmos em composição e, sem dúvida, no meu caso, buscar um refrão mais forte. É uma arte, tudo faz parte dessa arte, sabe? Para nós, à medida que o tempo passa, ser um músico é uma coisa, mas quando se começa a fazer um disco, sabemos que a parte musical é boa, é natural para nós. Mas lidar com composição de modo a encontrar um novo ângulo e tentar torná-lo mais palatável no contexto de três músicos hiperativos, isso é sempre algo importantíssimo.

“O fato de Rupert também ser tecladista e ter toda essa experiência com sons de teclado bem bacanas e diferentes maneiras de gravar com The Fixx e bandas desse estilo... Ele tinha tudo a ver com a *expertise* dos teclados, além de experiência com vocais e composição e arranjos. Era tudo o que eu queria com Rup. Acho que ele nos entregou tudo isso. É um cara muito legal também na hora de discutir, porque é absolutamente imperturbável. Então, se há uma diferença de opinião, vai ser a diferença de opinião mais cavalheiresca que se pode imaginar. O que me agrada muito, porque é também mais ou menos a forma como agimos.”

“Para mim sempre foi apenas questão de seguir em frente”, afirma Geddy, em termos da impressão geral do caráter da colaboração. “Houve um distanciamento das notas supercomplexas de som digital, um retorno aos sons mais analógicos, usando mais como ferramenta textual do que de orquestração, o oposto de um item em exibição. Isso foi abrandado, e provavelmente foi muito mais animador para Alex do que para mim. Acho que estávamos em

páginas diferentes com relação a isso. Quero dizer, é óbvio que ele estava estressado com as experiências anteriores, portanto pareceu uma mudança monumental para ele, enquanto para mim não pareceu realmente uma grande mudança. A guitarra de Alex é sempre ostensiva, potente e muito presente em nossa música. Ela nunca esteve de fato ausente. Mas acho que, para um guitarrista, uma diferença sutil de nota de tensão [risos] é enorme.”

E nunca foi um problema muito sério, porque Alex é desse jeito. Geddy explica: “Ele é muito bom em disfarçar o que está sentindo, porque gosta de deixar todo mundo alegre. Mas depois fica péssimo, entende? Alex tem aquela típica atitude sérvia do Leste Europeu, quero dizer, ele fica louco. Vai engolindo, segurando, segurando e ficando cada vez mais calado, e então de uma hora para outra fica bravo com você e há uma explosão de emoções. E todo mundo fala: ‘Ok, vamos juntar os cacos dos pratos que você quebrou e descobrir o que aconteceu’.

“Mas, em geral, ele guarda muita coisa dentro dele nesse sentido. Não é o tipo de cara que vai falar só por falar, diferente de como eu sou. Alex não fala muito dentro do estúdio, a menos que alguma coisa realmente o esteja incomodando, ou quando fica muito empolgado com algo. Ele se contenta em deixar Neil ou eu conduzirmos a sessão até que alguma coisa se encaminhe para uma direção com a qual ele não concorda, ou se surge alguma ideia nova que queira tentar. Alex guarda tudo dentro dele, mas também explode de um jeito que Neil e eu nunca fazemos. Ele tem essa reação emocional e [faz um som de explosão] fica louco, e você pensa: ‘Nossa, o que aconteceu?’. Depois ele fica tranquilo. Então é como uma tempestade rápida que logo passa.

“Acho que ele se sentiu culpado algumas vezes”, explica Geddy. “Como aconteceu durante *Signals*... aquela coisa sobre Al que é tão frustrante de uma maneira que ele vai concordando com as coisas, parece estar de acordo, está tocando, assimilando, adorando a música, mas um mês depois do lançamento do disco, só então ele expressa a frustração sobre a forma como as coisas se desenrolaram! É como uma reação atrasada. Num primeiro momento, Alex adora experimentar. É o primeiro cara que quer continuar testando, experimentando. E não sei se isso é típico de guitarristas, mas todos os que conheci na vida são assim. Eles amam fazer testes, adoram manipular o som. Alex ama tocar com seus brinquedinhos, adora se sujar com os eletrônicos, também tem uma real disposição para experimentações. É aventureiro. Então acaba concordando com seja lá o que esteja empolgando todo mundo, e isso tem acontecido algumas vezes na nossa carreira, álbuns que são verdadeiros experimentos. Nunca temos 100% de certeza de qual disco vamos fazer até que fique pronto, então é uma coisa viva, cada álbum nosso. Com *Signals*, adoramos o resultado no final! Mas um mês mais tarde, Alex parecia meio chateado com o disco, porque sentiu que a guitarra foi tirada de foco de um modo que nunca tinha acontecido no passado. O que é verdade. A guitarra ainda estava lá, mas o papel do instrumento havia mudado. Então ele chegou para a sessão de gravação do álbum seguinte com essa coisa meio engasgada: ‘Ok, não posso deixar isso acontecer de novo, porque fiquei incomodado’. Então a gente faz outro disco, ele vai embora e vai haver outra coisa que talvez Alex internalize. De novo, há essa reação tardia.

“E isso é normal para um músico, acho. Não é meu jeito de agir, mas talvez eu simplesmente fale o que se passa na minha cabeça à medida que as coisas vão acontecendo, entende? Sou bem eloquente, verbalizo tudo, e se eu for para casa no final da sessão e houver alguma coisa errada com uma faixa, fico acordado a noite toda. Vou ficar ouvindo a música, pensando nela, fico maluco. E mais tarde, quando Alex e eu entrarmos no estúdio na manhã seguinte, sou eu quem vai deixá-lo maluco porque fico ouvindo a música sem parar, repetidas vezes, e assim é nossa parceria. Jogamos as coisas um para o outro dessa maneira. Acho que é a razão de ser menos frustrante para mim, porque sei o que estamos fazendo no momento. Tenho mais consciência das mudanças que estão acontecendo, e às vezes ele meio que segue o fluxo, só um pouco mais tarde demonstra que não estava satisfeito.”

“Acho que estávamos observando por ângulos diferentes”, diz Lifeson sobre a experiência com *Presto*, “trabalhando com um produtor diferente que vinha de outra formação. É curioso, mas sempre trabalhamos com produtores ingleses. E Rupert parecia muito interessante. O trabalho que ele tinha feito com o The Fixx, por exemplo, sonoramente falando, foi uma coisa que achei bem interessante. Os sons da guitarra e os arranjos eram sempre ótimos em todos os trabalhos que ele havia feito. Tinha uma formação além dessa coisa dos teclados, ele mesmo era músico, e na época foi uma abordagem interessante mudar e trazer alguém como ele.

“O meu som estava fazendo uma transição entre aquele som reluzente e ativo que usei nos discos anteriores por causa da densidade dos teclados. Acho que, com *Presto*, houve uma combinação de ambos. Há um pouco mais de elementos acústicos

naquele álbum, e a produção parece mais arejada. Há bastante espaço, há um som mais suave. Acho que, no final, ficou mais suave do que eu esperava, do que tínhamos antecipado. Mas existia essa dimensão interessante. Então, no cômputo geral do nosso trabalho, é um disco que se destaca.

“Os dois álbuns anteriores foram verdadeiras experimentações na questão dos teclados, e estávamos chegando ao final daquilo”, afirma Alex – embora, ouvindo *Presto* hoje em dia, não pareça que as guitarras realmente estejam tão proeminentes. “E *Presto* recua com relação à densidade dos teclados, com muita ênfase aplicada na melodia e interação entre guitarra, voz e banda. Me pareceu um som mais limpo – e esse era nosso objetivo. Não havia a densidade que aqueles outros discos tinham. E trabalhamos com alguém diferente, trabalhamos com engenheiros diferentes, todo mundo tinha uma postura distinta. Geddy e eu tínhamos nos direcionado para uma forma mais objetiva na composição, e isso pareceu nos servir bem naquele ponto.

“Ainda assim, não acho que o álbum tenha o som de um *power trio*. Definitivamente não é um disco de hard rock. Na verdade, não é pesado de forma alguma. Acima de tudo, Rupert reduziu os teclados trazendo a guitarra de volta e fazendo um som mais de três integrantes, sabe, no sentido de Geddy e eu ao lado de Neil e tocando juntos. Foi parte da revitalização. Nós tiramos uma folga e ficamos com a família descansando, depois entramos direto em *Presto* gravando na Inglaterra, gravando no Canadá, mixando na Inglaterra, circulando por aí – foi bem divertido.”

Afastando qualquer hipótese de um conflito sério com Geddy sobre seu papel, Alex comenta: “Sempre estivemos alinhados. Você

pode estar em parágrafos diferentes, mas estamos sempre na mesma página. E é por isso que nossa relação funciona, por isso que nossa parceria dá certo. Podemos não concordar em todas as coisas, mas queremos seguir a mesma direção, e essa sinergia funciona entre nós dois. Conseguimos resultados melhores por causa disso. Olhando para trás, não tenho certeza se foi o início de nossa reaproximação. Não que houvesse qualquer distanciamento antes, entende? Acho que gradualmente trabalhamos nossa relação como compositores para ficar cada vez mais próxima. É uma questão de confiança. Sentir-se seguro de que você pode se retirar e saber que ainda assim vai ficar ótimo, ou que ainda assim vamos seguir uma boa direção. Acho que foi uma coisa que alcançamos particularmente ao longo dos últimos dez ou 12 anos.

“É confiar em si mesmo”, continua Lifeson. “Você acha que sabe tudo, e suas ideias são as ideias mais preciosas, são as melhores ideias... São necessárias maturidade e experiência para aceitar que suas ideias nem sempre são as melhores. E você pode melhorá-las com a contribuição e a inspiração de seu parceiro. E isso é uma coisa na qual temos trabalhado, não conscientemente, mas aos poucos ao longo dos anos. Nós dois somos assim; somos ambos muito, não sei, insistentes quando se trata de querer que nossas ideias avancem, como na maioria das relações. Agora eu me ausento por um dia. Simplesmente deixo Geddy fazer o que ele tem que fazer, e ele faz o trabalho dele. Quase sempre, quando trabalhamos juntos, Geddy gosta de ficar até seis da tarde e depois ir para casa jantar com a família. Eu já não me importo em trabalhar até mais tarde. Fico até 11 da noite. Trabalho com Neil na bateria, enquanto estamos compondo, então há essa confiança fantástica

entre nós. É como se disséssemos: ‘Vejo vocês amanhã. Não posso esperar para ver o que fizeram – vão com tudo’. Acho que temos feito nosso melhor trabalho dessa forma.”

Presto foi lançado em 21 de novembro de 1989, com uma elegante e ainda assim divertida capa com coelhos saindo de uma cartola mágica, um conceito iniciado pela banda e instantaneamente aperfeiçoado por Hugh Syme. A ideia escalonou de modo impressionante quando se tratou do visual da turnê, mas aqui a apresentação geral é bem restrita, até mesmo inovadora, dada a contínua e deliberada ausência de um logo do Rush e o caminho aberto para possibilidades tipográficas. O título em si estava na cabeça da banda há tempos, desde o recém-lançado álbum ao vivo. Os retratos fotográficos sofisticados do trio na contracapa foram feitos por Andrew MacNaughtan, que na época assumiu o posto de fotógrafo oficial da banda, dirigindo vídeos e também embarcando com o Rush nas turnês. Dentro do LP original em vinil há uma capa interna, de um lado as letras das músicas em fontes minúsculas, do outro os créditos e ilustrações do jogo “pedra, papel, tesoura” que se ligam à faixa do disco chamada “Hand Over Fist”.

O disco abre de forma memorável. “Show Don’t Tell” se anuncia com um floreado rítmico, um instrumental breve da banda, antes da calmaria quando o verso começa. Esse bombardeio musical que anuncia o álbum é um exemplo perfeito do Rush tornando o rock matemático bizarramente cativante: para qualquer fã com uma quantidade módica de noção de ritmo, esse trecho fica grudado na cabeça, ajudando a empurrar a música ao ponto de ela ser uma das favoritas do público, apresentada no setlist da turnê

desse disco e também nas duas turnês seguintes, antes de ser abandonada para sempre.

Embora a canção tenha chegado ao número 1 na (secundária) parada de Hot Mainstream Rock Tracks, Rupert Hine diz que de forma alguma os integrantes do trio miravam tal resultado. “É difícil não rir disso porque eu nunca, nunca mesmo, me reuni com uma banda cujo membro dissesse para mim – logo na primeira reunião, e foi Neil Peart, óbvio – que há apenas duas palavras que não se pode mencionar na Rushlândia. Fiquei pensando em qual tipo de palavrão ele iria dizer. ‘Singles e vídeos. Não falamos sobre isso.’ Passamos para o tópico seguinte da agenda e foi isso. Não conversamos sobre singles na época e nunca falamos disso – era uma afirmação simples e ousada.”

Nem singles ou vídeos foram tema de discussão entre Rupert e Ray Danniels. “Não”, conta Rupert. “Quero dizer, a menos que tenha sido algo breve e passageiro que eu nem consiga lembrar. Mas não houve uma conversa proposital ou decisão sobre essa questão de modo algum. Quero dizer, nada que não fosse o processo em andamento, quando chegávamos a um novo tipo de ideia, ou um modo de fazer as coisas, que seria discutido ou conversado em geral durante o jantar. Mas numa perspectiva comercial, jamais. Eles eram essa entidade maravilhosa e rara que tinha chegado ao ponto de manter uma boa vida fazendo exatamente o que queria fazer. Por que então alguém iria mexer nisso? Tentar se tornar uma coisa que outros precisam de você, não apenas em termos de tentar se apossar de um público, o que nunca se consegue, mas de agradar os lojistas.”

Fiel à forma, “Show Don’t Tell” é um single que quebra todas as regras. Ainda assim, é traiçoeiramente cativante através de truques e deixas passageiras como os licks do baixo, um violão vigoroso e um refrão robusto que repete o título de forma fiel (embora aproximada). Liricamente, Neil explora o conceito de ação, sem palavras, aninhado na metáfora de uma sala de tribunal, criando com Geddy um agradável chamado e resposta no refrão.

“Acredito muito que o melhor disco que se pode fazer é o disco que só você pode fazer”, continua Hine, “e o Rush é um ótimo exemplo disso. Não há um futuro Rush, embora possa haver vários aspirantes a Rush. Mas essa banda é algo completamente raro. É lindo. Quero dizer, é o que é, e não vejo sentido algum em mudar isso. A princípio, para mim, parecia peculiar, porque eu não conseguia mesmo compreender totalmente por que estava lá. Não parecia que mudaria qualquer coisa. Pensava: ‘Bem, vou sentar ali e sorrir enquanto esses caras fazem um ótimo disco’. Toda vez que eles se dirigiam a mim, eu só podia dizer: ‘Uau, parece o Rush’. Sabe, o que queriam que eu dissesse?”

Rupert comenta ainda sobre as palavras “singles” e “vídeo”: “Acho que são palavras ruins para qualquer artista. Um single, para mim, hoje em dia, nem mais existe. Acho que há o que prefiro pensar como uma faixa preciosa, que é algo que representa intensamente tudo o que o artista busca. É uma síntese real, é um trailer, se preferir, mas um que parece aceitável em si mesmo por inteiro, não algo picotado em pedacinhos. Mas resume todos os melhores elementos idiossincráticos individuais daquele artista. Pode-se fazer isso agora porque é possível encontrar um ótimo visual para combinar com a música. E se isso vai para o YouTube,

então se tem exatamente o que se precisa – uma joia preciosa que está voando ao redor do planeta como um incêndio incontrollável. Então não precisamos mais de singles, precisamos de alguma coisa que seja um exemplo intenso do que estamos fazendo nesse momento de nossas vidas, e sempre me senti dessa forma. Mas até mesmo na época em que trabalhei com o Rush, o single já era uma peça publicitária num mau sentido.”

Tal conceito era um ponto sem sentido para a banda, porque, como Rupert explica, “eles tinham alcançado um ponto em que a base de fãs era grande o suficiente para sustentar a máquina pelo resto de suas vidas, e se deram conta de quanta sorte tiveram. Se continuassem a fazer ótimos discos do Rush e não jogassem nada fora, se certificassem de que cada faixa fosse lindamente executada como toda faixa é, os fãs continuariam ali porque já estava concretizado que se tratava de uma música atemporal. Eles já estavam fora de moda porque de certa forma nunca estiveram na moda. É uma das áreas maravilhosas em que, se puder manter seu posto... Peter Gabriel fez isso por anos, por exemplo, até que ‘Sledgehammer’ arruinou tudo para ele. As pessoas diziam: ‘O que você quer dizer? Era um sucesso imenso e fantástico e tudo mais’. Mas foi o que o fez parar. Parou o fluxo de criatividade e pelos 20 anos seguintes ele só fez dois álbuns.”

“Para ‘Show Don’t Tell’ eu adotei uma atitude e um personagem”, contou Neil a Nick Krewen, da revista Canadian Musician. “Adotei um ponto de vista, uma boa atitude e a desenvolvi. Acho que é apenas uma ideia de um poder crescente na minha própria confiança e habilidade. Espero que isso se reflita também

em técnica crescente. Acho que uma tendência para nós desde Grace Under Pressure tem sido cortar as abstrações.”

“Chain Lightning” faz uma afirmação semelhante a “Show Don’t Tell” com a banda avançando com menos teclados, embora mantendo

o mesmo som enlatado. Rupert declara: “Como já contei, mesmo antes de chegarmos ao ensaio, eu queria aqueles teclados fora. Só disse para eles: ‘Sou tecladista, seria o primeiro a querer inserir teclados ali. Mas quero tirar tudo’. Já tinham colocado algumas partes de teclado nas músicas por conta própria, mas realmente as mantivemos num nível mínimo. Falei que não iria trazer um arsenal dos meus teclados. Não queria que desenterrassem todos os teclados que tinham. Se tivéssemos qualquer som desse tipo naquele disco, queria minimizá-lo e apenas escolhermos um ou dois sintetizadores no máximo, usados como adição apenas, para não olharmos esse amontoado de tecnologia e nos perdermos nele.

“Portanto, realmente foi um retorno ao formato de trio. Só falei que achava maluquice que um trio de guitarra, baixo e bateria ficasse afogado em teclados. E ao observar como faziam ao vivo, ficou claro que era uma loucura acrobática – todo mundo com seus pedais Taurus, todo mundo com um teclado ao alcance, Neil disparando todas aquelas coisas de teclado –, era insano. Contratem um tecladista ou sejam um power trio. E foi o que fizemos. Em ambos os álbuns, foi crucial.”

Sobre a receptividade dos integrantes da banda à ideia, Hine diz: “Totalmente. Quero dizer que compraram a ideia. Ela já passava pela cabeça de Geddy. Mas com certeza minha prioridade desde a

primeira reunião era tirar aqueles teclados de cena. É provável que eu mesmo já estivesse cansado deles. Foi o timing perfeito. Os anos 1980 tinham sido extremamente orientados pelos teclados, na Inglaterra em particular. Na Europa quase era proibido ter uma guitarra em alguma coisa. Tudo se tornou extremo – se você tivesse guitarra em algum lugar, diziam: ‘Ah, que fora de moda, o que estão fazendo?’. Então estávamos ali, redescobrimos as guitarras. Mas é claro que com Alex, de qualquer maneira, se obtém uma ampla variedade de sons. Só disse para ele que, se quiséssemos ter um suporte parecido com os teclados, tentaríamos extrair isso de Alex para esse disco, de modo que o apoio fosse transparente, modular e abstrato.”

Hine traz um bom argumento aqui. Alex ainda é uma fonte de texturas angulares, de refrão e de reverb. O que Rupert indica é que a ideia era ter Alex ligado à presença de guitarra moderna e rígida que ele tinha desde 1985 e obter mais disso num agrupamento matemático e metódico extraído de alguns trechos de teclado. Essa transição é sutil, razão pela qual ninguém pode ser culpado por não perceber que Presto e Roll the Bones não foram tão radicalmente diferentes de Power Windows e Hold Your Fire.

“Ele estava procurando um drible”, diz Rupert. “Sabe, não apenas tocava as partes da guitarra, mas também tocava as partes do teclado – mas na própria guitarra.”

Em termos de arquitetura musical, “Chain Lightning” traz Geddy tocando alguns acordes de baixo e então fazendo a transição para o ska na hora do refrão – como um ponto de congruência temporal, o verso se aproxima de um new wave polido e guitarrístico derivado do punk rock. Realmente os tons mais proeminentes são

na introdução, com algumas figuras musicais inocentes, que retornam mais tarde, mas nunca intervêm. Na letra, o Professor, um autodeclarado fanático pelo clima, nos dá uma previsão do tempo como se fosse uma “Jacob’s Ladder” mais recheada de ação. Como aquela música, não se trata apenas de nuvens: há uma reflexão inspirada em todas essas coisas.

“The Pass” se revelou como o momento mais refinado de Presto, ou pelo menos a contribuição mais duradoura dessa era. É uma obra encorajadora e esperançosa contra o suicídio, pesquisada a fundo por Peart. Apesar de falar sobre suicídio adolescente, essa canção é vista como uma lição moral para um personagem tipo Tom Sawyer que vê sua chama em declínio, resultando numa epifania tardia. Alinhada com os temas de Neil sobre autoconfiança e responsabilidade, a letra sugere encontrar a construção do personagem em meio ao trauma.

“‘The Pass’ é uma das melhores canções que já escrevemos”, concorda Geddy, que provou a apreciação da banda pela faixa com a orgulhosa presença dela no setlist desde sempre. “Eu simplesmente amo essa música. Há alguma coisa sobre a atmosfera e a natureza da letra; é um exemplo do melhor que Neil pode escrever, e ainda acho que há muita verdade nela. Lida com um tema muito difícil de uma forma bastante positiva. Essa música ficou comigo. Adoro tocá-la, adoro cantá-la, e acho que é uma daquelas grandes realizações como compositor. Sabe, os fãs nos veem de forma diferente de como nos vemos. Olham para nós basicamente como um grupo de músicos. Mas olhando de dentro para fora, as vitórias que tive lá atrás em geral aconteceram quando tive um grande salto como compositor, ou quando fui capaz de tratar

alguma coisa de um ponto de vista de arranjo que era novo para mim. E essa canção é um daqueles saltos.”

Realmente há uma razão para Geddy se demorar sobre a arquitetura de “The Pass”. É uma música forte de melancolia pop, com muito da instrumentação agitada e arisca desse período sendo deixada de lado. Não obstante, os acordes de baixo estão de volta, e Peart ainda toca rock de arena no refrão, conduzindo o Rush para vocal, baixo e guitarra equilibrados.

Neil também justificadamente sente orgulho por essa música, percebendo que é um dos pilares do álbum e uma das razões pelas quais ele adoraria regravar Presto se pudesse. Tendo trabalhado por muito tempo e com muito esforço na faixa por causa de seu tema sensível, ele chegou até mesmo a incluir uma referência literária genial: uma citação de O Leque de Lady Windermere, de Oscar Wilde: “We are all in the gutter, but some of us are looking at the stars” – “Estamos todos na sarjeta, mas alguns de nós estão olhando para as estrelas”. O delineamento do personagem na canção vem de histórias que Neil recolheu de estudantes universitários e não do Ensino Médio. No final da música, ele deliberada e cuidadosamente busca ser um pouco duro sobre suicídio, propondo com gentileza que não há nada de heroico a respeito disso.

“War Paint” se une aos temas recorrentes de Presto, incluindo teclados mínimos, um verso tranquilo com bateria tribal, em REM totalmente rock. Em relação à letra, Neil está falando sobre a guerra dos sexos, de garotos e garotas avançando em meio aos rituais para se tornarem atraentes, com uma divertida sugestão no final

para que “pintem o espelho de preto” (“paint the mirror black”), seguida por um adicional “pinte de preto” (“paint it black”).

“Com todas as músicas de Presto, eu tinha uma demo bruta gravada com bateria eletrônica”, explicou Neil numa conversa com J.D. Considine, da revista *Musician*, com relação a “War Paint”. “Tive a oportunidade de me sentar com essas demos sozinho e trabalhar todas as partes, refiná-las. Mas quase sempre trabalho de trás para a frente. Coloco tudo lá dentro e depois subtraio o que não funciona, por isso é melhor que eu trabalhe sozinho. Assim não enlouqueço todos ao redor. Basicamente gosto de começar com uma folha de papel em branco e tocar a música inteira, anotando tudo o que posso pensar que vá se encaixar naquele tempo e naquela estrutura rítmica. Depois vejo o que me parece bom de tocar, volto e ouço de novo para ver o que tem o som certo, e depois começo a eliminar coisas.

“Às vezes sou forçado a tocar coisas que são tão simples a ponto de serem idiotas, mas se funcionam, me obrigo a aceitar a realidade dos fatos. Mas encontro meios para equilibrar tudo. Em ‘War Paint’, a introdução e a ponte são estúpidas, são tão simples que me deixam enlouquecido. Porém, as seções de refrão me concedem elasticidade para tocar algumas coisas realmente gratificantes. Consegui encontrar modos de tocar uma coisa complexa, mas fazendo com que parecesse simples, que se encaixasse perfeitamente no fluxo da canção. Enquanto fico me debatendo durante a parte imbecil, sei que ali adiante haverá uma parte bem bacana que vou adorar tocar. Se for uma parte simples ritmicamente, em que só a levada importa, então a toco e encontro algumas pequenas inflexões bacanas que posso fazer com a mão

oposta, ou alguma coisa para torná-la mais difícil de executar, alguma coisa que seja interessante ou complexa. Não é só no disco que estou pensando num contexto como esse. Com a turnê no horizonte, vou ter que tocar essa música várias vezes repetidas. Isso se torna parte do meu pensamento, esteja certo ou errado.”

“Scars” coloca o Rush no terreno do Shriekback, um pop totalmente europeu e envolvente do começo ao fim com mudanças de acorde requintadas e hostis, e Neil tocando todos os tipos de superfícies futurísticas. Peart, por sua vez, foi influenciado por um ritmo que ele ouviu enquanto pedalava pela África e passou um dia inteiro desenvolvendo um método e um sistema para tocar isso, combinando percussão tradicional e eletrônica. Já Alex avançava além de uma pilha de efeitos, satisfeito que Rupert lhe permitiu dar vazão a seus desejos, enquanto Geddy toca um padrão pós-punk robótico e erudito. Outro ponto de comparação aqui pode ser o Talking Heads, dos discos três ao cinco.

Rupert explica que aproveitou todos os recursos: “Gosto de pensar em produção como uma combinação de consultas. Você pode trazer sua experiência de trabalhar em muitos outros gêneros e com muitos outros artistas e pode ter ideias, e esse pequeno conjunto de surpresas jogadas numa mistura, como um terapeuta. Com o Rush, devo dizer, não é tão importante, mas ainda assim importa. Você está lá para descobrir o que eles realmente estão tentando dizer. E isso é fundamental porque pode perder o foco no meio do caminho de um álbum ou no meio do caminho de uma canção. Precisa ser lembrado de como quer que o ouvinte se sinta quatro minutos mais tarde. Se você o deixar igual, qual é o sentido de fazer tudo isso?

“Ao pensar em como queremos transformar nossos fãs naqueles quatro ou cinco minutos, o que realmente estamos tentando fazer é chegar ao cerne de tudo. E isso tira todo mundo do simples floreio para focar no todo, ou do floreio exagerado para retomar o foco em como o público vai se sentir depois de ouvir a música – ali reside nossa tarefa.

“É como ser um editor, que é atualmente uma das minhas comparações favoritas, no sentido da publicação de um livro. Editores estão ali para oferecer resistência diante do escritor. Quando um editor diz coisas como: ‘Este personagem que aparece no capítulo quatro, sabe, continuo achando inverossímil, não vejo o porquê...’, e o escritor retruca: ‘O quê?! Esse personagem é crucial. A ideia é...’. Então o autor percebe, mesmo se estiver apenas pontificando, que há alguma coisa naquele personagem que não parece certa no momento. Faz uma nota mental para si mesmo de que precisa consertar algo, não é? Esse é o tipo de resistência que o artista tem que enfrentar. Acho que fiz isso com o Rush, só para ver quantas coisas precisavam ser feitas, o quanto eles tinham que ser espertos, o que faz parte da banda. Eu não usaria a palavra “inteligência”, mas você entende o que estou tentando dizer aqui. Esse tipo de instrumentação linda e inteligente é sem dúvida um traço forte da personalidade do Rush. Mas, como tudo, é uma questão de quanto usar e de usar no momento certo em busca do efeito certo.”

A letra de Neil para “Scars” marca uma leve mudança da noção acerca de cicatrizes físicas ou até mesmo da ideia de que uma cicatriz seja totalmente negativa. Em vez disso, Peart fala tanto das marcas positivas quanto negativas de uma experiência –

emocional e intelectualmente – adquiridas acima de tudo em suas viagens.

A faixa-título de Presto é um exemplo preliminar da preferência de Alex por criar camadas de canais acústicos sobre as partes elétricas, embora a mais memorável seja o acústico puro que acompanha os versos de abertura, em meio a baixo e bateria mínimos. De novo, os tons estão ali apenas para acrescentar um pouco de cor enquanto os arranjos se desenrolam e evoluem. Essa canção fecha o lado A do álbum na edição original em vinil. Observe que Presto seria o último disco do Rush da chamada era do vinil, dada a mudança em larga escala que estava para acontecer em 1990. Contudo, a banda já tinha feito a transição ao oferecer uma maior quantidade de música, com o lado A abarcando 29 minutos de duração. De fato, os rapazes acharam necessário adicionar uma nota no final dos créditos indicando que o “Lado A é muito mais comprido que o Lado B, portanto não é tão alto. Então aumente o volume!”.

Neil explicou para Nick Krewen, da revista Canadian Musician: “A canção ‘Presto’ reflete a mim e à vida como um tema, embora eu tenha inventado o cenário”. Peart acrescenta que “a ironia também é uma ferramenta que usei neste álbum. Na maioria das vezes tive cuidado em não

dramatizar a situação. Quando se pisa na ficcionalização do real, usa-se a ficção para explicar a verdade e a realidade. Ainda estou aprendendo como falar sobre temas pessoais de um modo eficiente – e vejo isso como um oceano vasto diante de mim. A princípio, nunca dei muita importância para as letras, interna e externamente. Mas lidar com as palavras mudou o modo como eu

leio e me apresentou novos mundos. É também importante que se veja pontos de vista diferentes. Tenho lido muita literatura norte-americana dos anos 1920 e 1930, e é interessante que todos os escritores da época – Hemingway, Steinbeck, Fitzgerald e Faulkner – viam o mesmo período de modos tão diferentes. Ainda assim conseguiram abordar algum tema universal. É importante ser versado nas visões de outras pessoas, mesmo se não concordar com elas.”

Não há tentativa de forçar essa canção como single, apesar de seu status de faixa-título. De fato, a faixa nunca foi tocada ao vivo até a turnê Time Machine, de 2010.

Abrindo o Lado B do disco original estava “Superconductor”, uma música que alerta sobre o vazio do entretenimento superficial. Tem um ritmo rápido, o mais roqueiro possível, ou seja, dado o maquinário e a formação. Porém, sem dúvida isso é o mais power trio que a banda poderia ser no disco, com poucos teclados praticamente inconsequentes, sendo mais ressaltados na pausa que lembra o reggae.

“Com certeza não queríamos assumir o estilo Andy Richards total”, diz Geddy, reiterando o mandato claro para Presto. “Não queríamos ter um grande show de teclados. Acho que ainda havia um papel para os teclados ali, mas estava sendo reduzido. A questão que se apresentava era: Precisamos deles aqui? Que contribuição eles trazem? Não estavam desaparecendo. Ainda faziam grande parte da nossa música, mas acho que estávamos procurando modos diferentes de usá-los, não tanto na dinâmica frontal, no tour de force que Andy Richards produziu em Power Windows. Como não adotamos a mesma abordagem que tivemos

com Andy, dando tanta latitude aos teclados que acabavam ocupando muito espaço antes mesmo de acrescentarmos as guitarras, da mesma forma adotamos uma abordagem mais tradicional. Mas os teclados ainda estavam ali presentes, embora não tão ostensivamente.”

Se isso ajudou no relacionamento da banda com seu guitarrista, Geddy fala: “Estou tentando voltar àquele tempo. Minha relação com Al é praticamente indescritível. É muito de irmão para irmão, no sentido de que há certo abuso no que acontece entre nós, mas não levamos como abuso de verdade, da mesma forma que aconteceria com seu irmão ou sua irmã. É como ficar dando cotoveladas. Eu não me lembro de qualquer atenção aparente a esse assunto, mas às vezes Alex guarda as coisas para si. Por isso ele talvez tenha ficado mais tenso com o papel da guitarra depois da experiência com os dois álbuns anteriores. Só recentemente me dei conta do quanto ele se sentiu frustrado naquele período. Mas talvez fosse eu quem não quisesse pensar no assunto. Eu tinha esquecido que talvez houvesse mais tensão do que eu gostaria de lembrar.”

E, mais uma vez, na concepção de Rupert Hine, algo como “Superconductor” é realmente um tipo de hard rock, mas é provável que a maioria dos fãs vá discordar.

“Eu estava o tempo inteiro tentando concentrar o Rush em fazer o álbum mais Rush possível”, conta Hine, “o que significava mínima interferência externa. Eu queria mesmo direcioná-los para a combinação mais intensamente Rush possível, que teria resultado em mais faixas hard rock. Elas estão presentes nesses álbuns. Não o tipo clássico de guitarra densa e muito pesada, mas em vez disso esses sons mais cortantes, mais ousados, que eu gostava e

desenvolvi amplamente com o The Fixx, dos quais sei que eles também gostavam.”

“Anagram (for Mongo)” é outro pop rock mid-tempo com guitarras, embora haja alguns teclados a mais e até mesmo alguns acordes adicionais de piano clássico. Quanto ao título, Geddy explicou a um ouvinte do programa Rockline que é uma referência à comédia Banzé no Oeste, de Mel Brooks. “Há uma cena, se você se lembrar do filme, em que – não consigo me lembrar do nome do ator que faz o papel principal – ele está vestido como mensageiro e bate na porta do saloon e diz: ‘Telegrama para Mongo, telegrama para Mongo’. Mongo pega o telegrama, e é claro que tudo explode na cara dele. Foi daí que veio o título.”

Definindo as letras de Neil nesse disco de forma mais geral, ele acrescenta: “Acho que é difícil descrever todas as coisas que fazem alguém querer escrever sobre aquilo que escreve. Sei que Neil é uma pessoa motivada pelo que está acontecendo ao redor dele e pelo que está acontecendo no mundo. Está constantemente viajando, pensando e analisando, e passa por coisas diferentes, nós todos passamos; é difícil dizer de onde essas coisas vêm. E, sim, há algumas músicas mais raivosas, e alguns assuntos, penso eu, que exigem raiva de tempos em tempos – e sempre imagino que isso é o que torna a música de rock tão boa. Portanto é difícil dizer de onde a inspiração vem para tantas músicas.”

Os versos de Neil realmente são cheios de anagramas parciais e completos. Há palavras-chave em cada um que usam letras de outras palavras, ou outras palavras-chave, ou, resumindo, cada verso usa o mesmo conjunto de letras duas vezes. O trecho mais claro para conduzir o leitor a ver o que ele já suspeita é “There is tic

toc in atomic” – “Há tic toc em atômico”. A sacada mais inteligente é “Image is just an eyeless game” – “Imagem é só um jogo sem olhos”, porque “image” em inglês sem o “i” (que tem o mesmo som da palavra “eye”) faz com que sobrem as letras para formar a palavra “game”, “jogo”. Geddy dá um desconto para Neil pela mensagem nada coerente ao longo do todo da música, se divertindo com o fato de esse tipo de jogo de palavras resultar numa letra boa de cantar. Afinal, ao longo da proposta de redução de teclados, o Rush que se ouve com Rupert Hine, pensa Geddy, tem mais a ver com o canto, com uma sofisticação crescente de fraseados vocais – nessa música quase tudo tem a ver com fraseado, em que apesar dos pequenos biscoitos da sorte deixados em cada lugar, o jogo em si fala mais alto do que qualquer outro significado atribuído.

“Red Tide” é um rock 4/4 em essência com mudanças de acorde sombrias e sofisticadas, distinguidas pelo solo de guitarra ensandecido de Alex, que deliberadamente quer se equiparar à raiva expressa na letra de Neil. Vale notar, nunca foi tocada ao vivo. Embora a maior parte da música fale das várias formas de degradação ecológica, o primeiro verso é sobre a aids. No final da canção, Neil traz as famosas palavras de Dylan Thomas: “Do not go gentle into the good night” – “Não adentre a boa noite com ternura”, argumentando que é hora de mudar a direção da maré vermelha antes que seja tarde demais. Realmente, a poluição tem sido uma preocupação desde os tempos da Revolução Industrial – nada surpreendente aqui –, mas em 1989 já havia alertas dos cientistas com relação ao aquecimento global, portanto, neste momento, décadas depois, as palavras de Peart ganham um novo peso. Mesmo se encaradas literalmente, sua missiva final parece se referir

às teorias populares da época sobre uma nova era do gelo. Também um tanto sombria é “Hand Over Fist”, pelo menos as estrofes, em oposição ao refrão alegre e cativante. Alex experimenta alguns timbres adicionais – funk leve e meio distorcido – em cima de uma batida extra e de um arranjo em geral tranquilo.

Como Neil falou a Keith Sharp, da Music Express, “se há um traço lírico identificável aqui é o uso da ironia, reforçado pelo personagem que atua na letra. Por exemplo, em ‘Hand Over Fist’ há duas pessoas caminhando pela rua e discutindo, e o personagem principal fica dizendo coisas que supostamente são irônicas. Eu tinha consciência de que talvez dois dos nossos últimos álbuns estivessem mais inclinados a um estilo pesado em se tratando das letras. Com Presto adotei uma atitude um pouco mais solta. Essas músicas têm as próprias histórias e mensagens sem necessariamente estarem ligadas a algum tema central.”

Peart faz uma observação divertida e saliente conversando com Keith sobre produzir material do Rush nessa conjuntura. “Não podemos ser mais criativos do que ao nos isolar numa casa de campo. Sei que há algo chamado inspiração, mas sei como tirar vantagem disso. Quando não estamos ensaiando ou compondo, eu coleto ideias e me preparo para quando começarmos a escrever. Na hora em que estamos prontos para trabalhar num álbum novo, estou completamente preparado. Tenho páginas e mais páginas de anotações para usar. Podem nos chamar de eficientes, de mecânicos. O ponto é que, quando temos que fazer alguma coisa, ela é feita. Só sabemos trabalhar desse modo. Talvez sejamos excepcionais nesse sentido. Mas na nossa cabeça apenas estamos agindo com profissionalismo.”

Geddy observa, conversando com Bob Coburn, a ligação com a brincadeira à qual a letra se refere: “É um tipo de abstração. O jogo infantil, ou o que você quiser chamar, que se joga fechando o punho ou usando os dedos para transformar em tesoura ou a palma da mão representando papel... O papel cobre a pedra, essa brincadeira. Ela se transformou num versinho infantil que organizamos como uma canção. Acho que há várias analogias distintas que podem ser feitas com esse tipo de coisa. O que representa uma pedra na sua vida, o que é o papel, e todas essas coisas diferentes. Mas basicamente era – para mim de qualquer maneira – apenas uma questão rítmica de que todo o som daquela cantiga era uma coisa rítmica muito forte para compor uma música.”

Em essência, aqui está Geddy mais uma vez, trabalhando com Neil para conseguir uma letra que pudesse ser cantada sem esforço e com um ritmo lógico, embora, de fato, “Hand Over Fist” tivesse inicialmente sido pensada para ser uma faixa instrumental.

Presto termina com a enigmática “Available Light”, outra canção que implora para ser regravada, para ser nutrida. Mesmo que de certa forma se trate de uma balada, tem um balanço agradável. De fato, Geddy aplica timbres adequados e profundos de baixo enquanto a música acentua a parte do piano, tocado por Jason Sniderman, tecladista da Blue Peter e filho de Sam Sniderman, o Sam da rede de lojas de discos canadense Sam the Record Man. Liricamente, Neil apresenta uma mistura estranha de clima – imagens do sol e do mar – em oposição a algumas preocupações que um fotógrafo tem que resolver. Ambos estão ligados pelo conceito de “luz disponível”, que também serve como o credo de uma vida, o desejo de viver sob uma luz desse tipo.

E era isso com relação a Presto. O álbum recebeu disco de ouro nos Estados Unidos quase que imediatamente, mas nunca conseguiu chegar à platina. Na verdade, o Rush continuava a operar bem apesar das circunstâncias, com uma direção sensível que pode estar alinhada a qualquer tipo de movimento musical.

Contudo, os objetivos com essa banda são inescrutáveis. Geddy pondera: “Acho que essa fase, esses dois discos que fizemos com Rupert e Stephen [Tayler, o engenheiro], foram basicamente experimentos em composição – aprender como nos tornarmos melhores compositores num período de tempo mais conciso. Presto foi o primeiro, mas descobri que, quando o terminamos, de certa forma eu estava um pouco insatisfeito. Gosto muito do som desse disco. Achei que foi uma boa produção, mas não senti que realmente acertamos o alvo na composição daquele álbum, tirando algumas faixas que se destacam e que, acho, se tornaram atemporais. Não creio que seja nosso trabalho mais relevante como compositores e acho que o disco seguinte que fizemos com Rupert foi exatamente o oposto. Acho que é um dos nossos trabalhos mais fortes em termos de composição, porém talvez não seja nosso disco com a sonoridade mais forte. Então nem sempre se pode ter tudo.

“Mas acredito sim que a composição em todo o álbum Presto foi mais fraca do que eu achava quando estávamos trabalhando nele. Em retrospecto, Roll the Bones é muito, muito mais forte. De fato, penso que se pode argumentar que é nosso álbum mais forte de um ponto de vista de composição, mas não de um ponto de vista sonoro. ‘The Pass’ se destaca em Presto, e não consigo pensar em qualquer outra faixa assim de cabeça. ‘Red Tide’ é uma canção

interessante. Eram canções interessantes, mas não acho que sejam profundas em termos de composição.”

“Acho que os outros caras já declararam que é um dos discos que realmente gostariam de refazer”, acrescenta Neil. “É claro, há vários elementos que se juntam num disco – a composição, a instrumentação, o som, a orquestração, o produtor, tudo isso. E Presto é um álbum que me ocorre também, ele não atingiu todo o seu potencial, muito menos o nosso potencial. Ou o potencial que havia naquele material, não importa a razão. Foi como nos sentimos. Mas é inútil falar sobre isso porque alguém que gosta daquele disco vai pensar: ‘O que vocês estão dizendo?! O que querem dizer?’. Essa é uma lição que aprendemos há muito tempo. Não ouse criticar nem mesmo seu próprio trabalho, porque alguém vai te condenar por isso. Ok, vocês que sabem das coisas!”

“Eu achava que era um direcionamento bem animador”, diz Alex. “E fiquei feliz com os resultados. Só penso que é um disco mais leve do que talvez tivéssemos a intenção inicialmente. Mas há instrumentação muito boa ali, e há alguns arranjos bons, acho, boas canções. Porém, não sei, para mim, esse álbum foi um bom catalizador para me sentir revigorado e animado de novo. Estávamos voltando de uma fase muito difícil de turnê. Ficamos na estrada por muito tempo na turnê anterior e decidimos tirar nossas férias mais longas até então – acho que cerca de sete meses. E voltamos recarregados para o projeto, nos sentindo positivos e animados, e isso continuou na estrada. Acho que quando entramos no modo ensaio e nos preparamos para a turnê, estávamos bem animados para pegar a estrada e tocar de novo. Isso foi importante,

porque terminamos os anos 1980 exaustos e não muito interessados em excursionar novamente.

“Acho que Presto talvez tenha sido o ponto inicial daquilo. Como eu disse, nunca houve atritos, mas havia esse jogo de empurra-empurra. Penso que entrar nos anos 1990 foi uma transição, tivemos nossas férias agradáveis, fechamos aquele capítulo e seguimos em frente em busca de algo novo. Todos aqueles discos têm o próprio clima particular. Em geral bem positivo. Acho que conversamos a respeito de Grace Under Pressure como um álbum muito estressante de se fazer, e foi mesmo. E Moving Pictures foi realmente uma ótima experiência, muito divertida. Mas na minha lembrança, Presto foi bem positivo. Rupert tinha uma energia maravilhosa. Ele era muito positivo o tempo todo, bem-humorado, e sempre trabalhamos bem juntos. Muito cavalheiresco.”

“No final de Presto”, pondera Rupert, “provavelmente no finalzinho da última mixagem, eu disse a eles: ‘Não tenho certeza se fiz valer o dinheiro de vocês, camaradas. Mas me diverti demais. Não me entendam mal, mas o que acham que eu fiz de verdade?’. E mais uma vez foi Neil quem verbalizou tudo com clareza: ‘Você estava aqui para responder às perguntas’. Eu meio que falei brincando: ‘O que, ah sim, as seis perguntas’, e ele disse: ‘Sim, e as seis respostas certas’.

“Desde então já me perguntaram: ‘Quais foram as seis perguntas?’. E eu digo: ‘Bem, não foram realmente seis’. Eram coisas como uma conversa que tive com Geddy, bem no início, uma conversa difícil para se ter com um vocalista, ele disse: ‘Por que você não quis nos produzir antes quando o convidamos?’. E eu respondi: ‘Principalmente por falta de agenda, e não achava que era

o cara certo para fazer discos de rock’, e murmurei algumas coisas assim. Depois falei: ‘E tinha um problema com sua voz. Mas estou fazendo o álbum. Essa não é uma razão para não fazer o álbum. Mas quando você está lá rompendo o teto o tempo todo, quero trazê-lo de volta para que possamos ouvir sua personalidade, então teremos uma noção de quem Geddy é’ – porque agora o vejo como um ser humano. ‘Acho que há muita coisa que nunca sai de sua voz porque não ouvimos enquanto você está lá nas alturas o tempo todo. Por que não fazemos alguma coisa para reduzir não dois tons, mas uma oitava inteira? Vamos pegar a canção exatamente como ela está agora, por exemplo, e baixar uma oitava inteira.’ E Geddy disse: ‘Bem, é provável que eu vá parecer estar cantarolando’. ‘Bem, vamos tentar, e então podemos subir a oitava quando quisermos criar impacto.’ Então, no final, essa conversa afetou muito aquele álbum e mais ainda Roll The Bones.”

Rupert tem uma atitude diferente de Peter Collins quanto à preocupação do produtor com as vendas do disco quando chegar às lojas. “Não, para mim tudo se resume a estar no estúdio”, diz ele. “No momento em que se faz o melhor álbum possível com seu artista, é uma pena, mas o produtor tem que passar o bastão para a próxima pessoa da fila, para o pessoal da promoção e do marketing. Quando tentei participar do processo, houve algumas ocasiões em que fiquei com o álbum finalizado e tentei fazer parte da promoção e do marketing num esforço de realmente me certificar de que fosse levado adiante, em geral isso só acontece com um artista desconhecido. Mas você meio que é posto de escanteio. Um produtor se torna muito impopular se sair do estúdio e começar a

meter o nariz em outros departamentos, o que no final é a razão pela qual muitos produtores tentam criar as próprias gravadoras.

“Acho que fizemos um ótimo trabalho”, acredita Hine. “Eu me lembro de ter ficado muito feliz no final, ver um ótimo equilíbrio de todas essas ideias que havíamos discutido ao longo do caminho. Não que houvesse esse plano bem claro desde o início – só queríamos experimentar. E dentro dessa experimentação e do foco criamos um ótimo equilíbrio em todas as canções, entre todos os aspectos diferentes da banda. Realmente acho que é muito coeso, como uma cápsula do tempo registrando onde os rapazes se encontravam naquele momento em todos os sentidos, fosse a partir do texto de Neil ou da melhora no alcance vocal de Geddy e a natureza do fluxo das canções ao longo de todo o disco. Eu me lembro de ter ficado muito feliz com ele, e ainda bem que os membros da banda também.”

“Quando três caras já fizeram tantos discos como eles, é complicado”, continua Hine, sobre essa busca constante que testemunhou no Rush e que incluía produtores diferentes. “Tenho visto poucas bandas que fizeram isso, sabe. E três pessoas não são muitas, o que é tanto um ponto forte quanto uma fraqueza. O forte é que três integrantes é o formato mais aberto e flexível para uma banda. Quero dizer, no formato clássico, todas as grandes bandas loucamente improvisadoras foram trios – Cream, Hendrix Experience. Todos os três podem tocar de modo tão enlouquecido quanto quiserem e ninguém vai pisar no pé de ninguém, é apenas um design básico e verdadeiro, o grupo de três pessoas.

“Tão logo haja um quarto membro, sempre vai ter esse atrito entre guitarra e teclados. É preciso chegar a algum acordo sobre

quem faz o que, e ali o improviso voa pela janela. Então isso é a essência de um

trio; é por isso que a palavra power – poder – cabe com tanta facilidade ali, porque os três membros podem criar uma força muito poderosa, totalmente improvisada, sem se tornar uma bagunça. Acho que era uma coisa que eles queriam mesmo manter, ainda que há pouco tenham passado por um momento de ter um quarto membro sombra, o tecladista, que na verdade não existia. Eles viveram um tipo de romance e tinham saído desse relacionamento pensando: ‘Bem, foi praticamente umas férias’. E então estavam de volta ao trabalho de ser um power trio e continuar se renovando.

“É quando se retorna para fazer um novo álbum, quando se está ali, os três com bateria, baixo e guitarra. Para manter esse frescor, ao longo de tantos álbuns e tantas músicas, é necessário um pouco de inspiração. Provavelmente, em vez de tentar confiar nos mesmos três caras para despertá-la, a melhor coisa é conseguir alguém que possa agitar as coisas ali no meio. A pessoa não precisa necessariamente aparecer com uma grande ideia, mas precisa aparecer com o papel da provocação. E esse tipo de provocação pode ser em níveis bastante sutis, não tem que ser um confronto, embora isso também possa ser bom. Esse tipo de provocação constante, de ficar mexendo as coisas o tempo todo, dá uma renovada na banda. Senti isso desde o princípio, que eles queriam que as coisas fossem instigadas um pouco – por alguém de fora.”

Era chegado o momento de levar o trabalho para fora, dar retorno para os membros da banda, suas famílias e toda a equipe, a

receita que não viria desses discos incomuns feitos sem um público-alvo além de Geddy, Alex e Neil, e talvez Rupert.

Apenas cinco músicas do álbum – “Superconductor”, “Show Don’t Tell”, “The Pass” e as duas que lembravam o The Police, “War Paint” e “Scars” – foram tocadas na turnê Presto, uma jornada de cinco meses que cobriria apenas os Estados Unidos e os mercados maiores do Canadá. A banda estava determinada a não ficar na estrada por muito tempo.

O show em Toronto iria levantar 200 mil dólares para a United Way, o pessoal do escritório da produção imprimiu camisetas que diziam

“Sobrevivi ao Rush tocando em Toronto”, por causa dos inúmeros pedidos da banda por ingressos cortesia e outras coisas. Mr. Big, apresentando a lenda de Buffalo, o baixista Billy Sheehan (que também tocou com Talas e David Lee Roth), abriu a maioria dos shows. “Bons amigos, bons músicos, boas pessoas”, fala Neil, com Geddy acrescentando que “Billy Sheehan é um baixista excepcional. Sempre gostei dele, e ele é simplesmente um monstro do baixo”.

“Tenho fotos de Neil praticando arco e flecha com Pat Torpey”, ri Billy se referindo ao baterista do Mr. Big, tristemente falecido em 2018 com 64 anos de idade. “Há uma foto minha com Jeff Berlin e Geddy nos bastidores. Sim, foram tempos maravilhosos com aqueles caras. Eu os encontrei algumas vezes aqui e ali ao longo dos anos, mas nunca os conheci muito bem, e então, quando estávamos em turnê com eles, não sabíamos o que esperar. São meio intelectuais, então achávamos que não seria muito divertido.

Mas nós agitamos bastante. E eles eram simplesmente muito legais e generosos. Foi uma ótima experiência, de verdade.”

O Voivod (Rush com presas?) foi chamado para tocar em Quebec e Toronto. Vale observar que o aclamado álbum da banda, *Angel Rat*, de 1991, seria produzido por ninguém menos que Terry Brown.

“Em 1990 fizemos uma turnê com o Rush com o álbum *Nothingface*”, lembra Michel “Away” Langevin, explicando qual era a lembrança mais preciosa da banda até ganharem um prêmio Juno em 2018. “E é claro que o Rush foi uma grande influência, e Terry Brown também, queríamos tentar gravar com ele, embora o disco tenha ficado um pouco suave demais para o ouvinte médio do Voivod, tanto a mixagem quanto a performance. Conseguimos o show com nosso empresário, que nos tempos do *Nothingface* trabalhou para Donald K. Donald, um promotor famoso que marcava os shows nos estádios aqui em Montreal. E nosso empresário estava em contato com o empresário do Rush, e a música ‘*Astronomy Domine*’ ia muito bem no canal MuchMusic e no MusiquePlus, e então nos ofereceram dois shows no Maple Leaf

Gardens, um no Forum em Montreal e depois outro no Le Colisée na cidade de Quebec. Foi um ano incrível para nós, 1990, com aquela música conseguindo essas apresentações do Rush e também uma turnê nos Estados Unidos.

“Ambos os empresários tinham uma reunião agendada para nós”, continua Michel. “Conhecemos a banda, e é claro que eram nossos ídolos, então nos sentimos bem intimidados. Mas eles foram muito, muito legais. Também ganhamos no primeiro show uma garrafa de champanhe com um bilhete assinado pelos três membros

e o demos para Piggy [o guitarrista Denis D'Amour, morto de câncer de cólon em 2005], porque ele era o maior fã do Rush.”

Voivod é considerado o Rush do trash metal da mesma forma que o trio Nomeansno é o Rush punk. Mas Langevin não tem muita certeza se os caras do Rush viram qualquer performance do metal matemático do Voivod nessas apresentações. “Provavelmente pegaram parte do show. Eu lembro que Blackie [o baixista] disse que os viu assistindo da lateral do palco. Mas eu nunca os vi. Estava muito focado, e era um público grande para nós, estávamos um pouco nervosos. Eu tinha visto algumas bandas sendo vaiadas quando abriram para o Rush. Mas quando tocamos ‘Astronomy Domine’, em todos os shows, o barulho do público era mais alto que a música, o que foi uma experiência nova para nós.”

Michel fala como foi ver os profissionais dando conta do recado. “Eu lembro que Neil veio de trás do palco, Geddy veio da direita e Alex da esquerda, e eles pareciam ter um sistema ajustado com muita precisão. Era uma máquina gigantesca para se observar, e, é claro, assistindo a todas as apresentações, pude observar Neil dando tudo naquela bateria.”

Contudo, a típica “baby band” jura que quase falhou miseravelmente em sua grande oportunidade de causar uma boa impressão. “Sim, quando fomos para o show em Toronto, saímos de Montreal e paramos em Kingston para abastecer, e o motor da van não dava mais a partida. Ficamos muito nervosos porque o show era naquela noite. O equipa

mento já estava a caminho de Toronto, então pegamos um ônibus em Kingston que ia de Montreal a Toronto, tivemos que viajar de pé no corredor por todo o trajeto, mas conseguimos chegar.

Tivemos sorte que o motorista nos deixou entrar e viajar de pé. Estava completamente lotado. Deixamos a van numa oficina em Kingston. Depois do segundo show em Toronto, estávamos nos fundos do Maple Leaf Gardens, e havia fãs lá, e demos autógrafos, depois pulamos na traseira do furgão minúsculo que tínhamos alugado para transportar o equipamento e fechamos a porta. Eles não podiam acreditar naquilo. Sem explicação alguma. Era só uma piada. Mas nós realmente viajamos sentados sobre o equipamento, num furgão alugado, um caminhão de mudança, e tivemos que voltar até Kingston para pegar nossa van. Foi engraçado ver a cara de todos os fãs nos observando pular na caçamba do furgãozinho e fechar a porta.”

“A coisa mais memorável foram os coelhões, aqueles coelhos gigantes infláveis”, conta Neil sobre a turnê Presto, que, ao que parece pelos relatos, foi a mais divertida possível. “Foi engraçado, o coelhinho bom e o coelhinho mau. Porque o título era Presto, que eu tinha usado num sentido irônico, desejando ter poderes mágicos para acertar todas as coisas num passe de mágica na canção. Na verdade, eu simplesmente gostava da palavra. Então a escolhemos como título, e acho que Hugh Syme surgiu com a ideia dos coelhos saindo das cartolas por conta própria. Então, no projeto de produção daquela turnê, brincamos com o conceito usando objetos cênicos e conseguimos dois coelhos infláveis, com 12 metros de altura ou algo assim. Havia o bom e o mau, e havia um desenho animado do coelhinho malvado dando um tiro no coelhinho bom, que caía no chão. Era o teatro do absurdo.”

Porém, o roteiro específico em torno do coelhinho bom contra o coelhinho mau, segundo Geddy, só surgiu mais tarde.

“Os coelhos foram o grande lance daquela turnê”, conta Lee. “Todo mundo adorava os coelhos. Foi apenas uma questão de ter uma ideia, executá-la e trabalhar com o tempo certo de inflá-los e desinflá-los.

Depois de os usarmos em umas duas turnês, foi difícil deixá-los de lado porque o público os adorava. Mas depois que os usamos em duas turnês, pensamos: ‘Cara, não podemos continuar carregando esses coelhões por aí’. E alguém disse: ‘É hora de matar a piada’, e eu falei: “Por que não fazemos isso?”.

“Eu tenho esse grupo de pessoas que trabalha na pré-produção todos os anos – Norm Stangl da Spin Productions e alguns outros –, e sempre me ajudam a montar uma equipe de animadores ou produtores visuais para debatermos ideias para os vídeos do telão. Estávamos lá sentados conversando. ‘Há alguma coisa que podemos fazer com os coelhos?’ Então decidimos que seríamos bem cruéis com eles, fazer um coelho bonzinho e o outro malvado, e iríamos literalmente matar a piada com um dos coelhos surgindo de repente, e em vez de ser aquela coisinha fofa, ser um coelho malvado com uma arma. Ele iria erguer a arma e disparar, e a bala acertaria o telão e seria animada, e nós entraríamos nessa pequena aventura animada com ela à procura do coelho bonzinho.

“E realmente se tornou uma animação bem inteligente, é uma das minhas favoritas. No final, o coelho bom se levanta, então o coelho malvado aparece, dispara a arma, há fumaça, e o desenho começa com a bala personificada passando por todo tipo de confusão... Era bem estilo Looney Tunes. E então ela acerta o coelho bom, que é desinflado. Dava para ouvir a multidão gritando ‘Ohhh’. Quero dizer, não curtiram que matamos o coelho [risos]. Foi

uma piadinha bem bizarra que surgiu dos cantos mais sombrios da nossa capacidade criativa. E até hoje me lembro do público ter ficado desapontado porque nós realmente demos um tiro no coelho em cima do palco.”

A piada do coelho foi levada ainda mais além. Em cada cidade, o escritório de produção contratava algumas coelhinhas da “Playboy” não oficiais que surgiam na lateral do palco e davam um beijinho na bochecha de Alex e Geddy, limpavam o suor da testa dos músicos e lhes ofereciam as muito desejadas bebidas refrescantes. Em termos de

visual, a banda também levava um conjunto completo de lasers, sendo o mais impressionante o maratonista de laser exibido durante “Marathon”. “The Pass” usava imagens belíssimas em preto e branco exibidas no telão de fundo. “Subdivisions” apresentava o clipe clássico de sete anos antes.

Foi tarefa de Andrew MacNaughtan durante a turnê Presto – além de ser o fotógrafo oficial do grupo, atuando também como assistente pessoal e assumindo as filmagens adicionais à medida que o tempo passava – “cuidar do entretenimento da banda”.

“Nós pegávamos vários filmes maravilhosos, comédias, filmes estrangeiros, coisa muito boa mesmo, para assistir no ônibus”, contou MacNaughtan numa entrevista ao autor, antes de sua morte em 2012 aos 47 anos. “E também filmes bem idiotas. Usávamos uns chapéus bobos no ônibus. E lembro que, durante a turnê Presto, havia o filme Luar sobre Parador, com Richard Dreyfuss interpretando um presidente sul-americano ou algo assim. E ele tinha esses drinques chamados punas, que eram basicamente coquetéis de frutas deliciosos. Lembro que serviam a bebida num

copo ou taça muito elaborado. Minha missão era conseguir copos interessantes para que pudéssemos tomar nossos drinques. Então sempre havia esse ritual de beber usando roupas esquisitas, e é claro que todos tínhamos que usar os chapéus ridículos. Coisas para ajudar o tempo a passar dentro do ônibus. Ficávamos meio doidões.

“Também na turnê Presto, Alex sempre insistia em ter com ele o conjunto de pintura. Eu tinha que arrastar aquilo para o quarto dele todas as noites, mas é claro que ele nunca usou. Então era meio engraçado. Também em Presto, Alex e Geddy jogavam tênis quase todos os dias de folga. Mas depois, em Roll the Bones, Alex começou a jogar golfe.

“Quanto a Neil, durante essa turnê ele andava de bicicleta por todos os lugares”, continua MacNaughtan, “de um local de show para o outro. Nós todos pegávamos juntos o ônibus, o motorista parava cerca de uma hora antes de chegarmos à cidade seguinte, e Neil descia num hotel de beira de estrada bem barato. Era quase um jogo para ele, um desafio.

Estava numa missão para descobrir o hotel de beira de estrada mais barato dos Estados Unidos. Achava quartos por 26 dólares a noite. De qualquer maneira, nós o largávamos lá no meio da noite, uma hora de distância da cidade seguinte aonde chegaríamos de ônibus. Seguíamos em frente e fazíamos o check-in num hotel às cinco da manhã ou algo assim. E depois Neil passava o dia inteiro, ou um dia de folga, pedalando até chegar à próxima cidade.

“Eu lembro uma vez durante a turnê Presto em que o deixamos a uma hora de Salt Lake City. Quando ele chegou lá, já estava escuro, eram sete da noite ou algo assim. E foi muito duro

para ele pedalar. Teve que pedalar na estrada coberta de neve. Neil resolveu atravessar as montanhas de bicicleta e foi um pesadelo para ele. Ficou exausto. Nunca vou esquecer isso. Só achei muito estranho querer pedalar e literalmente atravessar a neve sobre uma montanha. Era o passatempo dele.

“E depois, com Roll the Bones, eles começaram a fazer coisas um pouco diferentes. Alex estava totalmente envolvido com golfe nesse período. Geddy começou a jogar um pouco com ele, acho que foi Alex quem o atraiu para o esporte. Neil ainda estava com o lance da bicicleta, mas também começou a praticar arco e flecha com alguns caras da equipe. Eles montavam um grande alvo num canto da arena, num corredor ou do lado de fora, e ficavam praticando, até tirei fotos disso. Essas fotografias aparecem no programa da turnê de Counterparts, Neil praticando arco e flecha. Nós nos hospedamos num castelo em Birmingham, e ele montou esse alvo naquele castelo enorme e praticava durante toda a tarde. Mas o golfe: Alex jogou para valer em Turnberry, o famoso campo de golfe nos arredores de Glasgow. Ficava na costa, e nos hospedamos lá no dia de folga antes do show na cidade. Alex jogou golfe com o cara do som, Robert Scovill, e juro por Deus que estávamos na costa, era março, e fazia perto de zero grau lá. Estava muito frio e ventava muito.”

Robert Scovill era o responsável pelo sistema de som surround que o Rush usava. MacNaughtan conta: “Correto. Foi em Presto e Roll the

Bones. Não sei se foi em todos os shows, mas era a coisa do momento. Dava realmente para ouvir o efeito completo em ‘Force Ten’. Era um eco, com esse som de bateria eletrônica estranho no

começo, e era também como a música terminava. Dava para ouvir na frente do palco e então, de repente, Robert fazia o som daquela bateria ecoar em 360 graus pelo estádio inteiro. Na verdade, um exemplo melhor seria o solo de bateria de Neil. Ele disparava esse som eletrônico, quando o kit estava girando no praticável, e esse som que ele disparava ficava se repetindo – bang, bang – fazia um giro de 360 graus em torno da arena.”

“Também durante Presto”, continua Andrew, “Neil e Geddy me levaram para algumas galerias de arte. Eu lembro que fomos a uma galeria em Richmond, Virgínia, que era bem legal. Visitávamos muitas galerias de arte. Nas turnês Presto e Roll the Bones, Geddy e eu passamos a colecionar fotografias artísticas. Íamos até as galerias para de fato comprar fotografias. É claro, ele tinha muito mais dinheiro que eu e comprou muitas obras de arte fotográfica dos maiores mestres.

“Em Presto, usaram cenas do vídeo de ‘The Pass’, com as imagens em preto e branco no telão ao fundo. E tinham uma cortina enorme que foi pintada para parecer um show de vaudeville, com um senhor usando uma cartola. Para ‘Time Stand Still’ havia cenas de Aimee Mann do vídeo da música na parte em que ela canta. Em ‘Subdivisions’ acho que usaram o mesmo videoclipe de muitos anos antes em todas as turnês. Posso estar errado. ‘Marathon’ tinha o maratonista projetado com o uso de lasers. Eles tinham um sistema completo de lasers em ambas as turnês. E também contrataram as coelhinhas da Playboy, foi em Presto, é claro, em todas as cidades. Havia uma garota vestida com a fantasia de coelhinha que servia drinques para eles. Não eram coelhinhas oficiais. Acho que isso foi organizado pela produção do Rush. O nome do produtor era Nick

Kotas. Não sei qual era o cargo dele, mas basicamente ele trabalhava no escritório da produção.”

Depois havia ainda os livros. “Sim! Neil e Geddy eram ambos colecionadores de livros sobre arte.” Mas não de primeiras edições. “Não, nada assim. Neil tinha algumas primeiras edições, mas não era exatamente seu maior interesse. Mas os livros de arte sim, porque sempre visitávamos as galerias, e eles colecionavam muitos livros de arte. É claro que Neil era um leitor ávido. Ele lia um livro a cada dois dias basicamente, uma loucura. Ah, e outro passatempo durante as turnês de Presto e Roll the Bones – o lance favorito dele – era que Neil insistia em receber o The New York Times na porta todos os domingos. Não importava como. Não importava onde estivéssemos, mesmo que fosse Onde Judas Perdeu As Botas, o Buraco do Inferno, eu tinha que conseguir o The New York Times dominical para que ele pudesse fazer as palavras cruzadas. Geddy também fazia.”

Foram muitas experiências de vida comprimidas numa turnê de meros seis meses, todos eles na América do Norte, todos eles com shows de abertura do Mr. Big. Seguindo a última apresentação da turnê – em Irvine, Califórnia, em 29 de junho de 1990 –, o Rush só tocaria ao vivo novamente um ano e quatro meses depois, ainda mais devotados ao juramento de tirar mais tempo livre para suas famílias, para si mesmos e para sua busca de desenvolvimento pessoal.

Houve, contudo, um único show encaixado no meio desse tempo para autocuidado longe da banda. Em 15 de setembro de 1990, Alex e Geddy fizeram uma aparição especial no Music & Tennis Festival, no North Ranch Country Club em Westlake Village,

Califórnia, junto com vários artistas veteranos como Eddie Money, o companheiro canadense Kansas, e Kevin Cronin da REO Speedwagon, além da banda de abertura da turnê de Presto, Mr. Big. Seria o mais próximo de um circuito profissional de tênis que esses amigos de infância vestidos de branco chegariam. Mas eles sempre podiam sonhar... Como Alex continuaria a sonhar em se tornar um jogador de golfe profissional, assim como Geddy continuaria a sonhar em ser arremessador na liga principal de beisebol. Mas é claro que haveria mais Rush nos anos 1990, seguido por uma série de trágicos eventos para Neil Peart que transformariam todos os sonhos da banda num pesadelo sombrio e aparentemente interminável.

DISCOGRAFIA

Algumas observações: ofereci o maior nível de detalhamento para os álbuns de estúdio, e um pouco menos para os álbuns ao vivo (principalmente com o tempo de cada faixa). Note que esta é uma discografia norte-americana, com as posições e certificações das paradas dos Estados Unidos, e também quanto aos singles me refiro apenas aos compactos oficiais lançados nos EUA.

Lado A e Lado B são as denominações usadas para tudo aqui, *Presto* sendo o último álbum do Rush antes da marcante mudança de LP para CD em 1990. Quando possível, eu busquei evitar repetições (por exemplo, quando os álbuns ao vivo foram lançados tanto no formato de áudio quanto de vídeo). Os números de catálogo são originais, assim como os lançamentos e edições.

Resumindo, a ideia era limitar à discografia central e relevante (e, sim, incluindo a videografia). Também deixei de lado as paradas com relação aos vídeos. Acho que a classificação nas paradas mais significativa para ser mencionada é a Billboard 200 para os álbuns. Outra coisa – tenho certeza de que há mais alguns probleminhas na grafia original e depois reaparecem ocasionalmente, às vezes é grafado “Freewill” e outras vezes “Free Will”.

ÁLBUNS DE ESTÚDIO

Permanent Waves

(Mercury SRM-1-4001, 1-4001, 1º de janeiro de 1980)

POSIÇÃO MAIS ALTA NAS PARADAS DOS EUA: #4

CERTIFICAÇÃO RIAA NOS EUA: Platina

PRODUZIDO POR: Rush e Terry Brown

Lado A:

1. The Spirit of Radio 4:54;

2. Freewill 5:23;
3. Jacob's Ladder 7:50

Lado B:

1. Entre Nous 4:37;
2. Different Strings 3:50;
3. Natural Science – I. Tide Pools. II. Hyperspace, III. Permanent Waves 9:27

Moving Pictures

(Mercury SRM-1-4013, 12 de fevereiro de 1981)

Posição mais alta nas paradas dos EUA: #3

Certificação RIAA nos EUA: 4x Platina

Produzido por: Rush e Terry Brown

Lado A:

1. Tom Sawyer 4:33;
2. Red Barchetta 6:07;
3. YYZ 4:23

Lado B:

1. Limelight 4:18;
2. The Camera Eye 10:55;
3. Witch Hunt – Part III of 'Fear' 4:43;
4. Vital Signs 4:45

Observações: Primeiro álbum do Rush a ser lançado em CD.

Signals

(Mercury SRM-1-4063, 9 de setembro de 1982)

Posição mais alta nas paradas dos EUA: #10

Certificação RIAA nos EUA: Platina

Produzido por: Rush e Terry Brown

Lado A:

1. Subdivisions 5:33;
2. The Analog Kid 4:46;
3. Chemistry 4:56;
4. Digital Man 6:20

Lado B:

1. The Weapon 6:22;
2. New World Man 3:41;
3. Losing It 4:51;
4. Countdown 5:49

Observações: Último álbum do Rush lançado em fita de oito canais. Segundo álbum do Rush a ser lançado em CD.

Grace Under Pressure

(Mercury 818 476-1, 12 de abril de 1984)

Posição mais alta nas paradas dos EUA: #10

Certificação RIAA nos EUA: Platina

Produzido por: Rush e Peter Henderson

Lado A:

1. Distant Early Warning 4:59;
2. Afterimage 5:04;
3. Red Sector A 5:10;
4. The Enemy Within (Part One of Fear) 4:34

Lado B:

1. The Body Electric 5:00;
2. Kid Gloves 4:18;

3. Red Lenses 4:42;
4. Between the Wheels 5:44

Power Windows

(Mercury 826 098-1, 29 de outubro de 1985)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #10
Certificação RIAA nos EUA: Platina
Produzido por: Peter Collins e Rush

Lado A:

1. The Big Money 5:36;
2. Grand Designs 5:05;
3. Manhattan Project 5:05;
4. Marathon 6:09

Lado B:

1. Territories 6:19;
2. Middletown Dreams 5:17;
3. Emotion Detector 5:10;
4. Mystic Rhythms 6:08

Observações: Primeiro álbum do Rush a ser lançado diretamente em CD.

Hold Your Fire

(Mercury 832 464-1, 8 de setembro de 1987)
Posição mais alta nas paradas DOS EUA: #13
Certificação RIAA nos EUA: Ouro
Produzido por: Peter Collins e Rush

Lado A:

1. Force Ten 4:28;
2. Time Stand Still 5:07;
3. Open Secrets 5:37;
4. Second Nature 4:35;
5. Prime Mover 5:19

Lado B:

1. Lock and Key 5:08;
2. Mission 5:15;
3. Turn the Page 4:53;
4. Tai Shan 4:14;
5. High Water 5:32

Presto

(Atlantic 82040-1, 21 de novembro de 1989)

Posição mais alta nas paradas dos EUA: #16

Certificação RIAA nos EUA: Ouro

Produzido por: Rupert Hine e Rush

Lado A:

1. Show Don't Tell 5:01;
2. Chain Lightning 4:33;
3. The Pass 4:51;
4. War Paint 5:24;
5. Scars 4:07;
6. Presto 5:45

Lado B:

1. Superconductor 4:47;
2. Anagram (for Mongo) 4:00;
3. Red Tide 4:29;
4. Hand Over Fist 4:11;

5. Available Light 5:03

Observações: Primeiro álbum do Rush com a nova gravadora norte-americana Atlantic, todos os álbuns anteriores com a Mercury. Também último álbum da era do vinil. Único álbum do Rush lançado em vinil no Uruguai. Lançamento original em CD no formato longbox.

ÁLBUNS AO VIVO

Exit... Stage Left

(Mercury SRM-2-7001 29 de outubro de 1981)

Posição mais alta nas paradas dos EUA: #10

Certificação RIAA nos EUA: Platina

Disco 1

Lado A:

1. The Spirit of Radio;
2. Red Barchetta;
3. YYZ

Lado B:

1. A Passage to Bangkok;
2. Closer to the Heart;
3. Beneath, Between & Behind;
4. Jacob's Ladder

Disco 2

Lado A:

1. Broon's Bane;
2. The Trees;
3. Xanadu

Lado B:

1. Free Will;

2. Tom Sawyer;
3. La Villa Strangiato

Observações: “A Passage to Bangkok” foi omitida do lançamento original em CD, mas foi adicionada posteriormente quando a capacidade do CD passou para 80 minutos.

A Show of Hands

(Mercury 836 346-1, 10 de janeiro de 1989)

Posição mais alta nas paradas dos EUA: #21

Certificação RIAA nos EUA: Ouro

Disco 1

Lado A:

1. The Big Money;
2. Subdivisions;
3. Marathon

Lado B:

1. Turn the Page;
2. Manhattan Project;
3. Mission

Disco 2

Lado A:

1. Distant Early Warning;
2. Mystic Rhythms;
3. Witch Hunt – Part III of ‘Fear’

Lado B:

1. Force Ten;
2. Time Stand Still;
3. Red Sector A;
4. Closer to the Heart

Observações: Único álbum do Rush lançado em vinil na Iugoslávia.

SINGLES SELECIONADOS

Os singles compactos talvez sejam o departamento que mais nos lembra de que se trata de uma discografia norte-americana. A história dos singles do Rush é bem apagada, dada a completa falta de faixas de estúdio que não fizeram parte de um LP. Uma nota adicional: eu incluí todos os lançamentos comerciais nos Estados Unidos menos alguns compactos promocionais, já que alguns deles são mínimas variações uns dos outros, ou com algumas modificações com relação ao lançamento do compacto original (começando pelo mesmo número de catálogo). PS indica capa com design próprio.

Singles em Vinil 7"

The Spirit of Radio / The Spirit of Radio (76044) compacto promo

The Spirit of Radio / Circumstances (76044)

Entre Nous / Entre Nous (76060) compacto promo

Entre Nous / Different Strings (76060)

Limelight / Limelight (76095 DJ) compacto promo

Limelight / YYZ (76095)

Tom Sawyer / Tom Sawyer (76109) compacto promo

Tom Sawyer / Witch Hunt (76109) PS

Closer to the Heart (live) / Closer to the Heart (76124 DJ)
compacto promo

Closer to the Heart (live) / Freewill (76124)

New World Man / New World Man (76179 DJ) compacto promo,
vinil marrom, PS

New World Man / New World Man (76179 DJ) compacto promo, PS

New World Man / Vital Signs (live) (76179) PS
Subdivisions / Subdivisions (76196) compacto promo
Subdivisions / Countdown (76196)
Red Sector A / Red Sector A (PRO 319 7) compacto promo,
vinil vermelho
The Body Electric / The Body Electric (880 050 7 DJ) compacto
promo
The Body Electric / Between the Wheels (880 050 7)
The Big Money / The Big Money (PRO 383 7 DJ) compacto promo
The Big Money / Red Sector A (live) (884 191 7) PS
Mystic Rhythms / Emotion Detector (884 520 7)
Time Stand Still / Time Stand Still (888 891 7 DJ) compacto promo
Time Stand Still / High Water (888 891 7) PS
Singles em Vinil 12", EPs, LPs (todos promos)
The Spirit of Radio / The Trees / Working Man (MK-125)
Entre Nous (edit) (MK-137) PS
Rush N'Roulette (MK-185) PS
A Passage to Bangkok / Freewill (MK-188) PS
New World Man / Vital Signs (live) (MK-216); vinil transparente
Distant Early Warning / Between the Wheels (PRO 276-1)
The Body Electric (PRO 290-1)
Red Sector A (edit) / The Enemy Within (PRO 320-1); vinil
vermelho
The Big Money (PRO 382-1)
Mystic Rhythms (PRO 400-1)
Force Ten (PRO 532-1)
Marathon (live) (PRO 689-1)

Singles em Fita Cassete

The Pass / Presto (4-87986)

Singles em CD

Time Stand Still / Time Stand Still (edit) (CDP 05)

Show Don't Tell (PR 3082 2)

Show Don't Tell (edit) / Show Don't Tell (PR 3125 2)

The Pass (edit) / The Pass (PR 316 2)

The Pass (PR 3175 2)

Profiled! (PRCD 3200-2); entrevista de 55 minutos

Superconductor (PRCD 3331)

VIDEOGRAFIA

Exit... Stage Left

(Polygram PMV 60285, 1981)

Certificação RIAA nos EUA: Ouro

1. Limelight;
2. Tom Sawyer;
3. The Trees;
4. Xanadu;
5. Red Barchetta;
6. Freewill;
7. Closer to the Heart;
8. YYZ;
9. Medley: By-Tor & the Snow Dog, In the End, In the Mood, 2112

Observações: Originalmente lançado em Beta, VHS e LaserDisc pela RCA/Columbia Home Videos. Em 2006, foi em DVD como parte do box Replay X3, seguido de um lançamento independente em 2007. Gravado

em março de 1981, em Montreal. Quase que inteiramente apresentações diferentes do álbum ao vivo *Exit... Stage Left*.

Through the Camera Eye

(Polygram PMV 60466, 1985)

Certificação RIAA nos EUA: n/a

1. Distant Early Warning;
2. Vital Signs;
3. The Body Electric;
4. Afterimage;
5. Subdivisions;
6. Tom Sawyer (live);
7. The Enemy Within;
8. Countdown

Observações: Esta coletânea de vídeos de 44 minutos foi originalmente lançada em VHS e LaserDisc (PMV PA- 85-112) pela RCA/Columbia Home Videos. Em 2006, foi lançada em DVD como parte do box *Replay X3*, seguido de um lançamento independente em 2007.

Grace Under Pressure Tour

(Polygram PMV 60607, 1986)

Certificação RIAA nos EUA: n/a

1. The Spirit of Radio;
2. The Enemy Within;
3. The Weapon;
4. Witch Hunt;
5. New World Man;
6. Distant Early Warning;
7. Red Sector A;

8. Closer to the Heart;
9. YYZ;
10. The Temples of Syrinx;
11. Tom Sawyer;
12. Vital Signs;
13. Finding My Way;
14. In the Mood;
15. Bônus: The Big Money (vídeo da produção)

Observações: Este vídeo com 69 minutos de duração foi compilado de um show no Maple Leaf Gardens, em Toronto, em 21 de setembro de 1984. Foi originalmente lançado em VHS e LaserDisc (CDV 080 103-1) pela RCA/Columbia Home Videos. Em 2006, foi lançado em DVD como parte da Replay X 3, seguido de um lançamento independente em 2007. Uma versão em áudio também foi incluída no box Replay X3 e depois lançada em CD em 2009.

A Show of Hands

(Polygram PMV 041 760-3, 1989)

Certificação RIAA nos EUA: Platina

1. The Big Money;
2. Marathon;
3. Turn the Page;
4. Prime Mover;
5. Manhattan Project;
6. Closer to the Heart;
7. Red Sector A;
8. Force Ten;
9. Mission;

10. Territories;
11. The Rhythm Method;
12. The Spirit of Radio;
13. Tom Sawyer;
14. 2112 / La Villa Strangiato / In the Mood

Observações: Este vídeo com 90 minutos de duração foi compilado de um show no National Exhibition Centre, em Birmingham, Reino Unido. Foi originalmente lançado em VHS e LaserDisc (PMV 082 575-1) pela Polygram. Em 2006, foi lançado em DVD como parte do box Replay X3, seguido de um lançamento independente em 2007.

CADERNO DE IMAGENS ANOS 80

© Bill O'Leary



O Professor, 10 de maio de 1980, no Palladium, Nova York.

© Bill O'Leary



11 de maio de 1980, último show de quatro noites no Palladium, Nova York.



© bill o'leary

Geddy com o Rickenbacker azul no Madison Square Garden, Nova York, 18 de maio de 1981.



© bill o'leary

Alex e seu visual clássico da turnê *Moving Pictures*, mesmo show no Madison Square Garden da foto ao lado.



© bill o'leary

Outra foto de Neil de 10 de maio de 1980 no Palladium.



© martin popoff



Neil, Maple Leaf Gardens, 17 de novembro de 1982. A banda de abertura da noite foi o grupo pós-punk de Vancouver The Payolas, com a participação do futuro lendário produtor Bob Rock.

© norman bouthillier



Geddy, Providence Civic Center, Providence, Rhode Island, 5 de dezembro de 1982. O blues rocker irlandês Rory Gallagher abriu o show.

© norman bouthillier



Alex e sua calça de couro, mesmo show em Providence da foto ao lado.

© wolfgang gluster



Geddy em um bom ângulo,
Sporthalle, Böblingen, Alemanha
Occidental, em 6 de maio de
1983. O show teve a abertura do
Nazareth, para quem o Rush abriu
em 1974 e 1975.

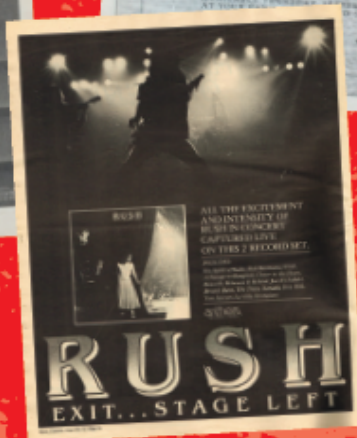


© wolfgang gluster

Alex cantando! Mesmo show
da foto ao lado.



Antúncios para *Moving
Pictures*, *Exit... Stage Left*
e *Signals*.



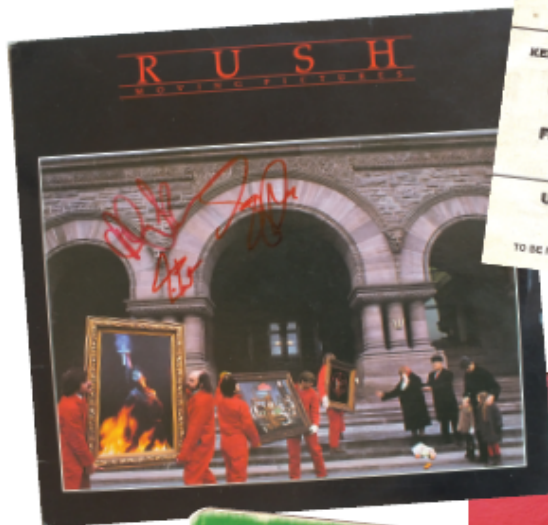
coleção de ray wierzyniak



© wolfgang gillster



Imagem da banda completa em Sporthalle, Böblingen, Alemanha Ocidental, 6 de maio de 1983.



coleção de martin popoff

coleções de ray wawrzyniak e martin popoff



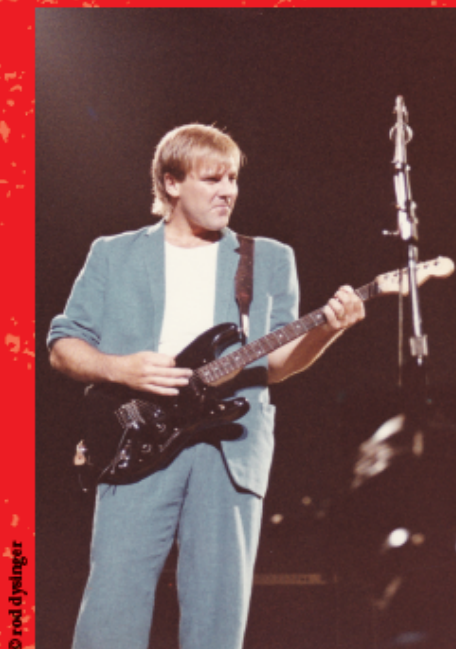
© wolfgang günter



Geddy muito ocupado na Alemanha.

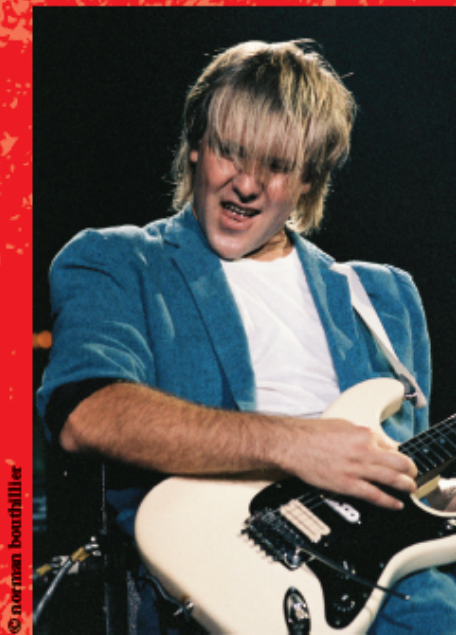


© wolfgang günter



Richfield Coliseum, Richfield, Ohio, 5 de julho de 1984.
A abertura ficou a cargo de Gary Moore.





Providence Civic Center, Providence, Rhode Island, 7 de novembro de 1984. A data original seria 25 de setembro. A banda de abertura foi Y&T.





© norman bouthillier

Perdidos em Lovecraft country.

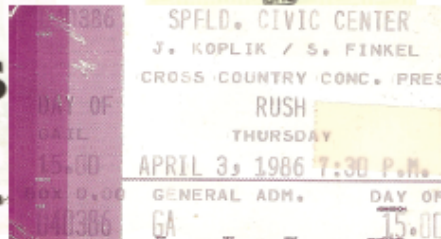
Memorial
Auditorium em
Buffalo, 12 de julho
de 1984. Este show,
originalmente
marcado para 7 de
julho, teve como
banda de abertura os
canadenses da
Red Rider.



© ray wawrzyniak



© ray wawrzyniak



coleções de ray wawrzyniak e martha popoff



© ray wawrzyniak

© ray wawrzyniak

Memorial Auditorium, Buffalo, estado de Nova York, 27 de fevereiro de 1986. O revival do rock progressivo britânico do Marillion foi o show de abertura.

© mark kurtzner



Rush tocando na RPI Fieldhouse em Troy, estado de Nova York, em 12 de novembro de 1987. A abertura ficou a cargo do McAuley Schenker Group.

© mark kurtzner



© george gonos



© ray wawrzyniak

ACIMA: Memorial Auditorium de Buffalo, 14 de novembro de 1987.

À ESQUERDA: Geddy dando autógrafos para os fãs.

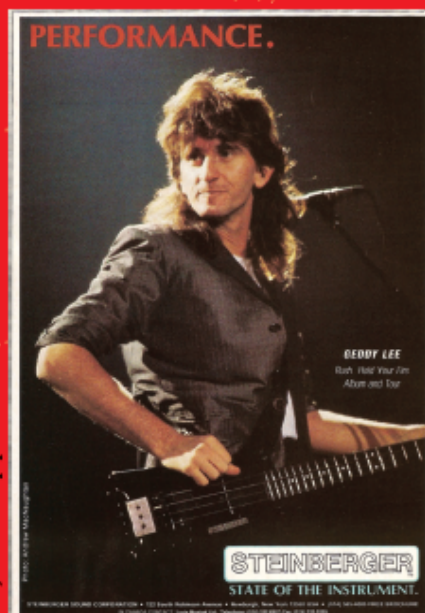
Memorial
Auditorium de
Buffalo, 14 de
novembro de 1987.



© mywawzyalak



© mywawzyalak



coleção de martin popoff



coleção de martin popoff

Dois anúncios da era *Hold Your Fire* da coleção particular do autor.



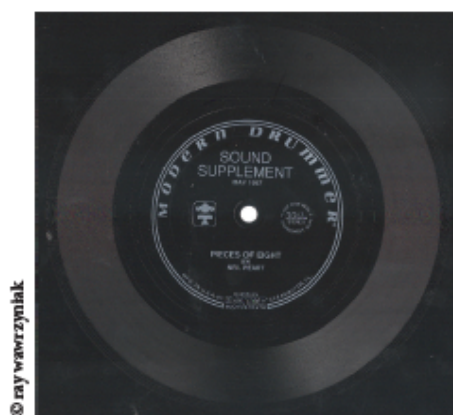
Outra foto do show de Buffalo em novembro de 1987.

© ray wawrzyniak



© ray wawrzyniak

Fita cassete indonésia de *Hold Your Fire*. Observe a inclusão de “Territories” e de “The Big Money” do álbum *Power Windows*.



© ray wawrzyniak



© ray wawrzyniak

Compactos da *Modern Drummer* e da *Guitar Player*.



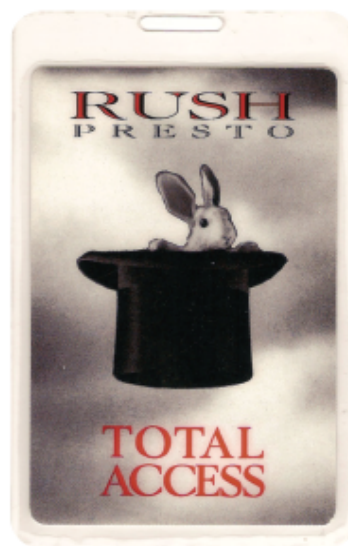
Singles do Rush lançados nos anos 1980.



© ray wawrzyniak

ACIMA: Raro lápis promocional de *Presto*.

À DIREITA: Credencial de acesso ao backstage de *Presto*.



coleção de martin popoff

coleção de ray wawrzyniak



coleção de ray wawrzyniak

Geddy e Alex com o colecionador e especialista em Rush Ray Wawrzyniak, nas sessões de mixagem de *A Show of Hands* em 17 de junho de 1988, nos estúdios McClear Place.

coleção de ray wawrzyniak



Geddy com seu time de softball Those Darn Fish, 1987.

CRÉDITOS



ENTREVISTAS PARA O AUTOR

Terry Brown, Stewart Copeland, Steve Dawson, Pye Dubois, Tony Geranois, Ian Grandy, Geddy Lee, Alex Lifeson, Steve Loeb, Gary McCracken, Kim Mitchell, Neil Peart, Mark Reale, Steve Rothery, Billy Sheehan, Howard Ungerleider, Rick Ventura

ENTREVISTAS PARA SAM DUNN E SCOT MCFADYEN

Liam Birt, Terry Brown, Cliff Burnstein, Peter Collins, Ray Danniels, Rupert Hine, Geddy Lee, Alex Lifeson, Ben Mink, Paul Northfield, Betty Peart, Glen Peart, Neil Peart, Howard Ungerleider, Vic Wilson

FONTES ADICIONAIS

Canadian Composer. “Surviving with Rush” de Nick Krewen. Abril de 1986.

Canadian Musician. “Presto Change-O” de Nick Krewen. Abril de 1990.

CHUM-FM. Entrevista com Geddy Lee por Rick Ringer. 2 de fevereiro 1981.

Free Press. “Interview with Alex Lifeson” por Andrew MacNaughtan. Junho de 1984.

Guitar Player. “Playback: The Making of an Album – Rush Grace Under Pressure” por Alex Lifeson para Jas Obrecht. Agosto de 1984.

Guitar Player. “Alex Lifeson of Rush: The Evolving Art of Rock Guitar” por Jas Obrecht. Abril de 1986.

Hit Parader. “Leaps & Bounds” por Andy Seeber. Março de 1983.

Innerview. Entrevista com Neil Peart por Jim Ladd. 2 de junho de 1981.

Innerview. Entrevista com Geddy Lee por Jim Ladd. Fevereiro de 1983.

Innerview. Entrevista com Neil Peart por Jim Ladd. 1984.

In the Studio with Redbeard. Episódio #28. 2 de janeiro de 1989.

Kerrang! "The Pressure Principle" por Geoff Barton. Nº. 67. 3-16 de maio de 1984.

Kerrang! "Pane and Pleasure" por Mark Putterford. Nº. 107. 14-27 de novembro de 1985.

Metal Hammer. "All Fired Up" por Malcolm Dome. 25 de abril de 1988.

Modern Drummer. "Notes on the making of Moving Pictures – Part I" por Neil Peart. Dezembro de 1982.

Moving Pictures tourbook. "A Rush Newsreel" por Neil Peart. 1981.

Music Express. "Neil Peart: New World Man" por Greg Quill. Setembro/Outubro de 1982.

Music Express. "A Parallax View" por Keith Sharp. Dezembro de 1985.

Music Express. "Something Up Their Sleeves" por Keith Sharp. Vol. 14, Nº. 144. 1990.

Music Technology. "Fire in the Hold" por Deborah Parisi. Fevereiro de 1988.

Musician. "Rush Screwing Up Pop – On Purpose" por J.D. Considine. Abril de 1990.

Now. "Time Rewards Rock's Underdogs" por Christopher Jones. 3 de março de 1988.

Record Mirror. Resenha crítica de Permanent Waves por Malcolm Dome. 26 de janeiro de 1980.

Rockline. Entrevista com Geddy Lee por Bob Coburn. 4 de dezembro de 1989.

Rhythm. "Neil Peart: Mystic Rhythms" por Tim Ponting. Agosto de 1988. Signals radio premiere. Setembro de 1982.

Signals tour program por Neil Peart. 1982.

SOBRE O AUTOR

Martin Popoff escreveu, não oficialmente, mais resenhas de discos do que qualquer outra pessoa na história da música, totalizando aproximadamente 7.900 resenhas em todos os gêneros musicais. Além disso, Martin escreveu 85 livros sobre hard rock, heavy metal, classic rock e coleção de discos. Ele foi editor--chefe durante 14 anos da agora extinta *Brave Words & Bloody Knuckles*, a principal publicação de metal do Canadá, e também contribuiu para *Revolver*, *Guitar World*, *Goldmine*, *Record Collector*, *bravewords.com*, *lollipopmagazine.com* e *hardradio.com*, além de ter inúmeras biografias de bandas e notas de encarte de gravadoras em seu currículo. Além disso, Martin foi um colaborador regular da *Banger Films* e trabalhou por dois anos como pesquisador no premiado documentário *Rush: Beyond the Lighted Stage*, na equipe de redação e pesquisa dos onze episódios de *Metal Evolution* e nos dez episódios de *Rock Icons*, ambos para a *VH1 Classic*. Martin também é o autor do infográfico original de gêneros do metal usado em *Metal: A Headbanger's Journey* e ao longo dos episódios de *Metal Evolution*. Martin atualmente reside em Toronto e pode ser contatado através do e-mail martinp@inforamp.net ou pelo site martinpopoff.com.

*Belas
Letras.*